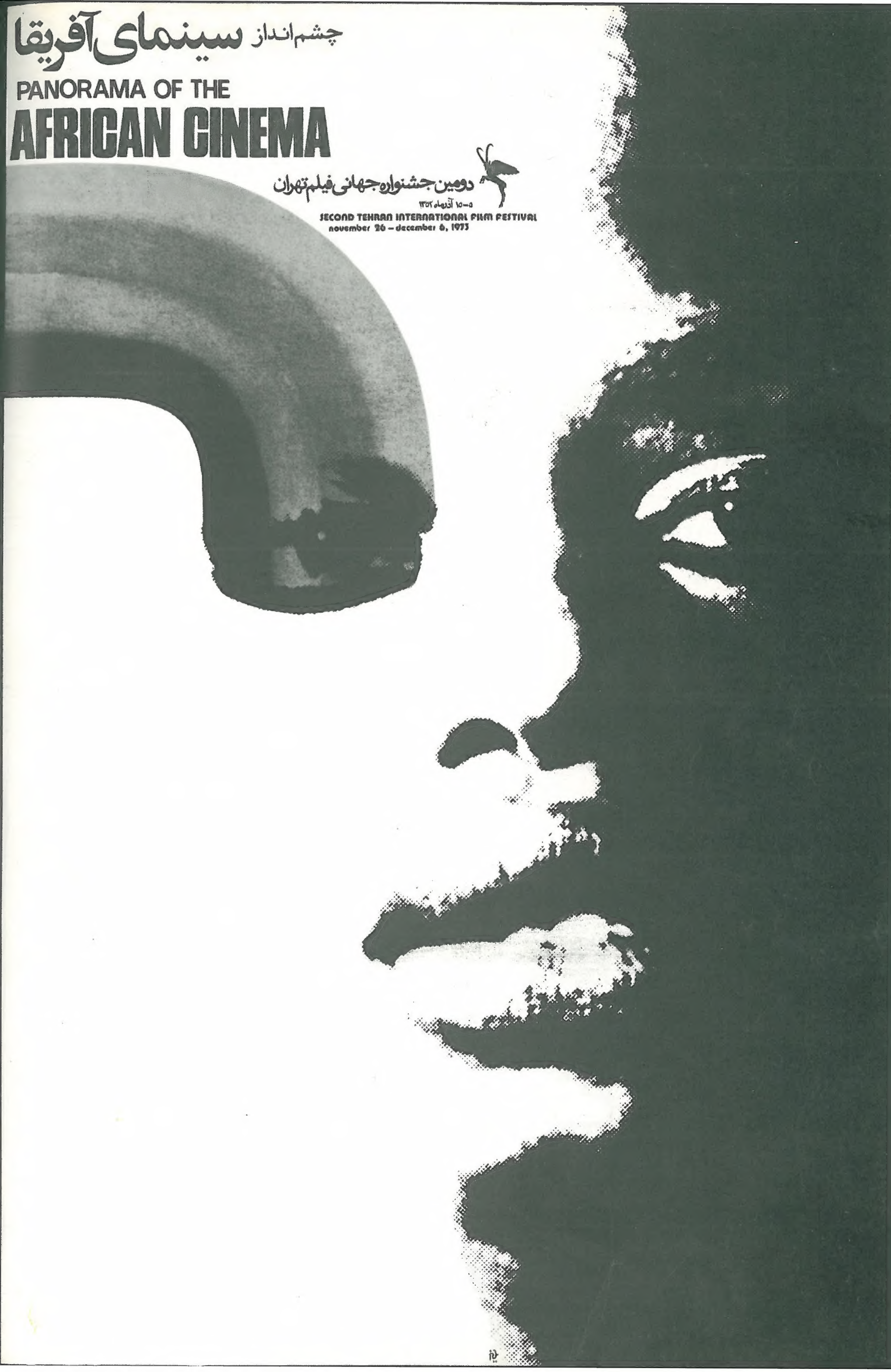
شماره چهارم ـ آبان ماه ۱۳۵۲ ـ ۲۵ ریال

سینما



- معرفی داوران دومین جشنواره جهانی فیلم تهران
- میکلوس یانچو زندگی یک حرکت مداوم است
- ادبیات و سینما در گفتگوئی با آلبرتو موراویا و فدریکو فلینی
- رابطه فرهنگ و سینما
- فرانک کاپرا ، در آرزوی جایزه اسکار



چشم‌انداز سینمای آفریقا
PANORAMA OF THE
AFRICAN CINEMA
دومین جشنواره جهانی فیلم تهران
۵–۱۵ آذرماه ۱۳۵۲
SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
november 26 – december 6, 1973

سینما ۵۲

آبان‌ماه ۱۳۵۲ – شماره چهارم

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : **۳۱۱۲۴۰** – چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : **۳۰۳۵۸۱**



روی جلد : فریادها ونجواها (اینگمار برگمان)

دراین شماره میخوانید :

اطلاعاتی درباره دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

تالار رودکی

دومین جشنواره جهانی فیلم تهران روز پنجم آذرماه درتالار رودکی افتتاح میشود وتا پایان روز پانزده آذرماه فیلم‌های برنامه رسمی مسابقه را نمایش‌خواهد داد.

تعداد قلیلی بلیط به مبلغ ۲۰۰ ریال برای هرسآنس دراختیارعلاقمندان سینما گذارده میشود که این بلیطها دردفتر جشنواره وقبل‌ازنمایش‌فیلم درگیشه تالاررودکی دراختیار علاقمندان قرار خواهدگرفت . سآنسهای نمایش ٤ و ۷ بعدازظهر خواهد بود وهرروز دوفیلم نمایش داده میشود .

سینما شهرفرنگ

از روز ششم آذرماه الی شانزدهم آذر با یك روز اختلاف فیلم‌های قسمت مسابقه را نمایش خواهد داد .

بلیط‌های سآنس صبح وسآنس اول بعدازظهر به بهای ۲۵ ریال ودرسآنس‌های بعدی به بهای ۵۰ ریال است . به این ترتیب هربرنامه داخل مسابقه ۲ بار تکرار خواهد شد .

سینما دیاموند

فیلمهای قسمت اطلاعات از ششم الی پانزدهم آذرماه را نمایش خواهد داد .

هرروز ۲ فیلم دربرنامه است و نمایش هرفیلم ۲ بار تکرار خواهد شد .

بلیط‌های سآنس صبح و سآنس اول بعدازظهر به بهای ۲۵ ریال و درسآنس‌های بعدی به بهای ۵۰ ریال است .

سینما سینه موند

از صبح روز ششم آذر تا پایان روز پانزدهم آذرماه برنامه چشم‌انداز سینمای افریقا را نمایش خواهد داد .

هرروز یك یا ۲ فیلم بلند ویك یا دوفیلم کوتاه دربرنامه است ونمایش هرفیلم ۲ بار تکرار خواهد شد .

بلیط‌های سآنس صبح وسآنس اول بعدازظهر به بهای ۲۵ ریال ودرسآنس‌های بعدی به بهای ۵۰ ریال بفروش میرسد .

سینما شهر قصه

از صبح روز ششم آذر تا پایان روز پانزدهم آذر فیلمهای «رنه کلر» را نمایش خواهد داد.

هر روز یك فیلم در برنامه است وچهار سآنس تکرار خواهد شد. بهای بلیط سآنس‌های ۱۱ صبح و ۳ بعدازظهر ۲۵ ریال وبهای بلیط سآنس‌های بعدی ۵۰ ریال تعیین شده است.

سینماونک

از صبح روز ششم آذر تا پایان روز پانزدهم آذر فیلمهای «فرانك کاپرا» را نمایش خواهد داد.

هر روز یك فیلم در برنامه است وچهار سآنس تکرار خواهد شد. بهای بلیط سآنس‌های ۱۱ صبح و ۳ بعدازظهر ۲۵ ریال وبهای بلیط سآنس‌های بعدی ۵۰ ریال تعیین شده است.

بازار فیلم

برنامه‌هایش را در ساختمان مرکز تحقیقاتی وزارت کار واقع در خیابان پهلوی - نرسیده به هتل هیلتون، دریك سالن نمایش بزرگ وچهار سالن نمایش کوچك برگزار خواهد کرد.

فیلمهای بازارفیلم ازساعت ۹ صبح تا ٦ بعدازظهر متوالیاً نمایش داده خواهد شد، برای برنامه‌های بازارفیلم بلیطی جهت خرید وجود ندارد، زیرا قاعدتاً این برنامه‌ها مختص خریداران وفروشندگان فیلم است و ممکنست ترتیبی داده شود که روزنامه‌نگاران بتوانند ازبرنامه‌های بازارفیلم استفاده کنند.

کنفرانس و مصاحبه

درتالار رودکی با حضور کارگردان یا هنرپیشگان فیلم انجام میشود. دراین مصاحبه‌ها تماشاگران فیلم‌ها نیز می‌توانند حضور داشته باشند. مصاحبه مربوط به فیلم اول که درساعت ٤ بعدازظهر نمایش داده میشود، پس ازپایان فیلم ومصاحبه مربوط به فیلم دوم که درساعت ۷ بعدازظهر نشان داده میشود درساعت دو ونیم بعدازظهر روز بعد انجام خواهد گرفت.

چنانچه کنفرانس‌های مطبوعاتی دیگری قرار باشد برگزار شود، ساعت ومحل انجام آن باطلاع خواهد رسید.

بولتن روزانه

طی روزهای برگزاری دومین جشنواره جهانی فیلم تهران، بیش از دوازده شماره بولتن روزانه - ازچهارم آذر- منتشر خواهد شد که تماشاگران و علاقمندان برنامه‌های جشنواره میتوانند این بولتن را درسینماهای نمایش‌دهنده فیلم‌های جشنواره ببهای هرشماره ۵ ریال دریافت کنند.

هرگونه تغییری دربرنامه‌های جشنواره بعداً به اطلاع خواهد رسید.

***

سازمان جشنواره جهانی فیلم تهران، دیدارازبرنامه‌ها، بخصوص ازبرنامه‌های مرور درآثار «رنه کلر - فرانك کاپرا» وچشم‌انداز سینمای آفریقا را به علاقمندان سینما و بخصوص جوانان و دانشجویان توصیه می‌نماید.

چهره‌هائی‌که درمقام اعضای داوری دومین جشنواره جهانی فیلم تهران درذیل معرفی شده‌اند ، کامل نیست وما تنها به معرفی آنهائی پرداخته‌ایم‌که حضورشان درجمع داوران قطعی است . (بجز « **حاتم‌بن میلد** » – فیلمساز ومنتقد تونسی ، و «**جیمز میسون**» که متأسفانه تا زمان تنظیم این مطلب بیوفیلموگرافی کاملش را نتوانستیم بدست بیاوریم – وهم‌چنین ممکنست تا امروز «زمان انتشار مجله» ترکیب داوری‌کامل شده باشدکه ما بهرحال بعداً ازآنها یاد خواهیم‌کرد) .

چهره‌هائی‌که ممکنست به‌جمع‌اخیر در هیئت داوران اضافه شوند ، ازفرانسه وایتالیا میباشند .

داورانِ دومین جشنواره جهانی فیلمِ تهران



عبدالمجید مجیدی

ABDOL MADJID MADJIDI

عبدالمجید مجیدی در دی ماه ۱۳۰۸ در تهـران متولد شد . پس از پایان تحصیلات متوسطه به تحصیل حقوق در دانشگاه تهران پرداخت‌ودرسال ۱۳۲۸ دراین‌رشته‌فارغ‌التحصیل گردید در ادامه تحصیلاتش به پاریس رفت ودر مدت سه سال باخذ درجه دکترای حقوق از دانشگاه پاریس نائل گردید . طی همین دوره به تحصیل نقاشی‌پرداخت که همواره ازرشته‌های هنری مورد علاقه او بوده است . در سال ۱۳۲۸ نمایشگاهی از کارهای او در تهران برگزارشد.

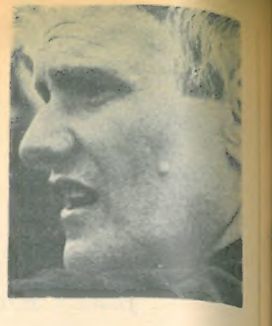
مجیدی کارهای دولتی خود را بعنوان وکیل دعاوی بانك ملی وسپس متخصص‌اقتصادی درسازمان برنامه آغاز کرد . پس ازدوسال به سمت مدیر دفتر بودجه منصوب شد .

درسال ۱۳۴۰ بدریافت درجه دکترای اقتصاد در رشته پیشرفت اقتصادی از دانشگاه هاروارد توفیق یافت. یکسال بعد ، معاون مالی‌واقتصادی سازمان برنامه گردید .

در سال ۱۳۴۳ کار تنظیم بودجه سالانه کشوررا با موفقیت بانجام رسانید . این‌توفیق‌ها باعث شد که وی درسال ۱۳۴۵ به مقام معاونت نخست وزیرمنصوب گردد . یکسال بعد وی بعنوان وزیر محصولات کشاورزی وارد هیئت دولت شد و سپس مدت پنج سال در سمت وزیر کار وامور اجتماعی انجام وظیفه می‌کرد .

مجیدی درحال حاضر مدیر عامل سازمان برنامه است ودرعین حال سالهاست کـه در شورایعالی هنر وفرهنگ عضویت داشته و رئیس شورای هنرهای نمایشی نیز می‌باشند .

عبدالمجید مجیدی در طول مدت خدمات اداری خود همیشه دوستدار فرهنگ و هنر و مشوق هنرمندان بوده است . او صاحب دید انتقادی تأیید شده است و از هنرشناسان مورد احترام ایران است .



میکلوس یانچو
MIKLOS JANCSO

میکلوس یانچو مؤلف مشهورسینمای‌جدید لهستان در سال ۱۹۲۱ متولد شده است . یانچو که از پایه‌گذاران سینمای «موج نو» لهستان است قبل از کار سینما در دانشگاه بوداپست در رشته‌های حقوق ، فرهنگ عامه ، و تاریخ هنر آموزش یافته و فارغ‌التحصیل شده‌است . شیوه کار یانچو صاحب ویژه‌گیهای خاصی‌ست که آثار اورا بخوبی از آثار کارگردانان هم عصر و هموطنش متمایز می‌کند . آنانکه با سینمای یانچو آشنا هستند حتی با دیدن یك تصویر می‌توانند دراین خصوص که با تصویری از یك فیلم یانچو روبرو هستند نظر بدهند . شکل بدیع تصویری سینمای یانچو منظرهای خالی و چشم‌اندازهای دوردست که در وضوح کامل دیده می‌شود و حرکات درونی عکسبرداری مورد عملش جلوه تازه‌ای را در هنر فیلمسازی آشکار کرده است .

یانچو از سال ۱۹۵۰ کار سینمارا با کارگردانی فیلمهای خبری آغاز می‌کند . پس از آن چند فیلم کوتاه و مستند می‌سازد .

فیلمهای «میکلوس یانچو»

فیلمهای کوتاه

۱۹۵٤ ــ پائیز درباداچسونی
۱۹۵۷ ــ چین رنگارنگ
۱۹۵۸ ــ درکوویتس
۱۹٦۱ ــ غروبها و فجرها
۱۹٦۳ ــ درخت جاندار

فیلمهای بلند

۱۹۵۸ ــ زنگها به رم عزیمت کرده‌اند
۱۹٦۳ ــ آهنگ شاعرانه
۱۹٦٤ ــ راه من
۱۹٦۵ ــ نا امیدها
۱۹٦۷ ــ سرخ‌ها و سفیدها
۱۹٦۸ ــ آه ، درست شد !
۱۹٦۸ ــ سکوت و فریاد
۱۹٦۹ ــ باد زمستان
۱۹۷۰ ــ Angus Dei
۱۹۷۱ ــ لاپاسیفیکا
۱۹۷۱ ــ فن وآئین
۱۹۷۱ ــ سرود سرخ



لئوپولدوتوره نیلسون
LEOPOLDO TORRE NILSSON

توره نیلسون در حقیقت در دامن سینما چشم به جهان گشوده است . زیرا پیش از او پدرش لئوپولدو توره‌ریوس ، بکارگردانی و تهیه فیلم افتاده بود . درپانزده سالگی او به دستیاری پدر پذیرفته می‌شود و این دستیاری تا شانزده فیلم ادامه پیدا می‌کند . دراواخر سالهای چهل او ده فیلمنامه بوجود می‌آورد و یك فیلم‌کوتاه هشت دقیقه‌ئی بنام دیوار می‌سازد (۱۹٤۷) . در اوایل جنبه‌های نظری و ادبیاتی فیلم بیشتر برای او اهمیت داشت ودرکار انتقاد فیلم صاحبنظری بنام شد اما رفته رفته بکار عملی وحرفه‌ای سینما کشیده می‌شود . دوفیلم اولش را باتفاق پدر کارگردانی می‌کند . فیلم اول در ۱۹۵۰ بنام جنایت اوریب وفیلم دوم در ۱۹۵۳ بنام پسر ستاره ساخته شد . ازقرار[1] فیلم دوم تجارتی است اما درفیلم اول خط و ربط خاص توره نیلسون قابل تمیز وتشخیص است .

همانگونه‌که در خصوص تأثیرپذیریهای کوروساوا (ژاپن) وساتیاجیت‌ری(هندوستان) صحبت بسیار شده در خصوص لئوپولدو توره نیلسون (آرژانتین وبطورکلی آمریکای‌لاتین) نیز بسیار گفته و نوشته‌اند : شباهتهای بعضی از آثارش با فیلمهای آنتونیونی ، نزدیکی شیوه مطالعه و بررسی فقر در «بچه (یا آدم) دزد» (۱۹۵۷) با Les Olvidados اثرلوئیس بونوئل تأثیرپذیری از«بورخس»، کافکا و ژان‌کوکتو. بهرحال‌اکثر نویسندگان سینمائی براین‌عقیده‌اند که خصوصیات و ویژگیهای فردی توره نیلسون خاصه چیره‌دستی او در اداره‌ی دوربین‌هم‌چنین توجه او به جزئیات تمثیلی تصاویر و حرکات بهرترتیب نشان دهنده وتائیدکننده وجود یك «مؤلف سینمائی» است . بهرحال توجهات خارجی به لئوپولدو توره نیلسون و آثار او با نمایش موفقیت‌آمیز «خانه‌های فرشته» اودر

بقیه درصفحه ٦۰

۱ ــ روی آرمز ، راهنمای فیلم جهانی ۱۹٦۷ ، ویراستار ، پی‌ترکاوی از انتشارات تنیتوی لندن .



فرانك کاپرا (ایالات متحده آمریکا)

هفتادوشش سال دارد ، در اصل یك ایتالیایی‌است ومتولد دهکده‌ای درسیسیل‌است . در شش سالگی خود را در آمریکای شمالی می‌یابد و تحصیلاتش به فارغ‌التحصیل شدن در رشته مهندسی شیمی می‌انجامد .

او نیز همانند معدود «ابدی»های هنر هفتم بیش‌از نیم قرن با سینما زندگی کرده‌است. کاپرا اوج وحضیض هالیوود را نظاره‌گر بوده است ودربیشتر زمینه‌های فیلمسازی فعالیت‌کرده‌ است وسالها فیلمنامه نوشته است .

بالاخره در ۱۹۲۱ اولین فیلم (کوتاه) خودرا کارگردانی نمود اما تا پنج سال دیگر کار کارگردانی را کنارگذارد تا بتواند حقیقتاً فنون مختلفی را که یك‌کارگردان باید برآنها مسلط باشد بیآموزد .

بیش از دهسال با سینمای صامت همراه بوده و ازجمله کارگردانان خوش شانسی است که از دوره صامت بدوره ناطق راه پیدا کرده ، جنگ جهانی دوم نیز فترتی درکار سینمایی او پدید نیاورد . سرگرد فرانك کاپرا در طول جنگ و چند سالی بعد از آن یا نویسنده یا کارگردان ویا ناظر برساختن فیلمهای نظامی وجنگی بود ودراین دوره او برکارگردانان مشهوری مشهوری چون آناتول‌لیتواك ، آنتونی ویلر و ویلیام ولمن نظارت داشته است .

چهارده فیلم‌کوتاه (نگارش فیلمنامه یا کارگردانی و یا نظارت) ، ٤ فیلم تلویزیونی (کارگردانی) ، ۳ فیلم نظامی (کارگردانی) ٤ فیلم نظامی (کارگردانی باتفاق‌لیتواك) وحدود ده فیلم نظامی (نظارت) و سی‌وپنج فیلم بلند سینمایی (کارگردانی) کارنامه سینمایی فرانك کاپرا پیر جنگل هالیوود است . بسیاری از فیلمهای مشهور که توسط دیگران ساخته شده است مثل تعطیلات رمی (شبی در رم ــ در ایران) و ترغیب دوستانه‌که هردو توسط ویلیام وایلر ساخته شده نیز حکایت از ذوق و سلیقه او در انتخاب موضوع وفضای سینمایی‌اش دارد. جیبی پر از معجزه (معجزه سیب ــ در ایران) آخرین فیلم بلند او که درآن گلن‌فورد ، بت دیویس ، پیترفالك وسیاری دیگر می‌درخشیدند نمونه‌ای متواضع از نحوه ایجاد موقعیت‌های پرهیجان ودوست‌داشتنی ویژه اوست .



سرگئی باندارچوك

SERGEI BONDARCHUK

بدنبال رخوت چندین‌ساله سینمای روس، رخوت و سستی که با منضبط شدن پیش از حد دستگاه اداری نظام جدید در دوران حکومت استالین پیش‌آمد بار دیگر هنرمندان جدیدی در اثبات استعداد خود و همچنین حفظ سهمی پر ارج که پیشقراولان سمنمای روس چون پادوکین و ایزنشتین برای این کشور اندوخته بودند به دنیای خارج از بلوك شرق معرفی شدند . درمیان گروه جدیدی کالاتازوف ، چوخرای ، پارادژانف مشاهده می‌شوند و دراین میان هنرمندی که درکار بازیگری به‌این شهرت رسیده بود باکارگردانی دو فیلم که هم از نقطه نظر هنری و هم از نقطه تجارتی مقبول شرق و غرب بود ، استعداد خودرا در حرفه‌ی جدید نیز بروز داد . این دو فیلم «سرنوشت یك انسان» وجنگ وصلح بود .

سرگئی باندارچوك کارگردان وهنرپیشه بنام سینمای شوروی از ۱۹۴۸ کار بازیگری در سینمارا آغاز کرده است . باندارچوك از سال ذکر شده تا بحال برای کارگردانانی چـون «گراسیموف ، میخائیل‌رم ، ساوچنکو ، رایزمان، یوتکه‌ویچ و روسه‌لین» به نقش‌آفرینی پرداخته است . استعداد و انعطاف شگرف این بازیگـر برای علاقمندان سینما درایران در فیلمهایـی نظیر اتللو ، دائی وانیا ، و سرنوشت یك انسان آشکار گشته است .

با اینکه در کارگردانی «واترلو» برای دینو و لاورنتیس فیلم مشترك شوروی ــ ایتالیا تأثیر سینمای تجارتی غرب بچشم می‌خورد باید لحظات درخشان فیلم تاریخی جنگ و صلح ، اداره یك لشکر فیلمساز و بازیگر ، لحظات انسانی وقهرمانگرایانه سرنوشت یك انسان و اعتقاد باندارچوك به نیك‌سرشتی بشر را در این فیلمها فراموش نکنیم .

« باندارچوك » اکنون ۵۳ دارد و در روستای بلوژرسك ایالت اوکراین متولد شده است . تحصیل در زمینه بازیگری وکارگردانی را قبل از جنگ در رستوف آغاز کرد و بعداز جنگ ــ که درآن شرکت داشت ــ در مسکو به پایان برد .

فیلمها (درمقام کارگردانی)

۱۹۵۹ ــ سرنوشت یك انسان

۷ ــ ۱۹۶٤ جنگ و صلح (هشت ساعت)

۱۹۷۰ ــ واترلو



مرینال سن

MERINAL SEN

مرینال سن در سال ۱۹۲۳ متولد گردید، فیزیك می‌خواند وبعد ادبیات و روزنامه‌نگاری نیز جزو رشته‌های تحصیلی‌اش شد و بالاخره درگیر فعالیتهای سیاسی گردید ، امـا در هیچکدام ازاین زمینه‌ها تخصصی بهم نزد ! بهرحال عاقبت سرازسینما و فیلمسازی‌درآورد، « مرینال سن » ورودش به عالم سینما توأم بود با نفرتش از سینمای بازاری هند و به این ترتیب ابتدا به جرگه منتقدین فیلم پیوست و برای مدتی بطورمنظم در باره سینما ، زیباشناسی فیلم نوشت و سرانجام به فیلمسازی روی‌آورد.

« مرینال سن » اولین فیلمش را چنان با عجله د راواخر سال ۱۹۵۵ و اوائل سال ۱۹۵۶ ساخت‌که خودش حتی نمیتواند آنرا فیلم بنامد، وی از سال ۱۹۵۶ فیلمسازی را بصورت جدی آغاز کرد و بقول خودش «استمرار پیشرفت» در سلسله فیلمهای او از آن ببعد مشهود است .

«مرینال سن» هنرمندی است با شهرت و اعتباری چون «ساتیا جیت رای» که درایران آنسان که در سایر کشورهای جهان شناخته نیست . او درباره خود و دنیای سینمائیش میگوید :

«من بطور وحشتناکی می‌کوشم که دراین سن جوان بمانم .»

«مرینال سن» جدا از سلسله مقالات و انتقاداتش درسال ۱۹۵۲ کتابی درباره زندگی و هنـر چارلی چاپلین تألیف‌کرده و همچنین کتابی ازکارل‌چاپك را به زبان‌بنگالی برگردانده است .

فیلمهای مرینال سن

۱۹۵۵ــ۶ : رات‌بهور Raat-Bhore

۱۹۵۹ : نیل آکاشار نیچی
Neel Akasher Neechey

۱۹۶۰ : روز عروسی

۱۹۶۱ : پوناشچا Punshcha

۱۹۶۳ : آباششی Abasheshey

۱۹۶٤ : پروتینیدهی Protinidhi

۱۹۶۵ : آکاش کوسوم Akash Kusum

۱۹۶۷ : دوبرادر

منظرهای متحرك (مستند ــ درباره‌ی پنج هزارسال تاریخ هند)

۱۹۶۹ : بهووان شوم Bhuvan Shome

۱۹۷۱ : مصاحبه

تریلوژی

۱۹۷۲ : کلکته ۷۱

یك داستان ناتمام

۱۹۷۳ : یتیم‌خانه (دردست تهیه)



یرژی کاواله‌روویچ

JERZY KAWALEROWICZ

«یرژی‌کاواله‌روویچ» کارگردان برجسته لهستانی در ۱۹۲۲ در اوکرائین متولد شده‌است. او بلافاصله بعدازجنگ درمؤسسه فیلم کراکو بتحصیل هنر فیلم پرداخت ، همچنین آموزش هنرهای زیبا . در لهستان کارگردانان و دیگر متخصصین خلاق هنر فیلم با توجه به نزدیکی خلق‌وخوی و شیوه‌های آشنا برای نتیجه‌گیری بهتر در چند گروه متفاوت جای داده شده‌اند. یرژی‌کاوالرورویچ مدیر یکی ازاین گروه‌هاست که بنام «کادر» مشهور شده است . او پس از دستیاری در کار فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی از سال ۱۹۵۰ فیلم‌سازی را آغاز میکند . اولین‌بار فیلم «آسیاب دهکده» را باتفاق سومرسکـی کارگردانی مینماید . کاواله‌رورویچ در زمره کارگرانانیست که بخاطر بداعت‌های بصری و زیبائی شناسی دقیق تصویر همیشه مورد اعتنا و تحسین صاحب‌نظرانند .

هشتمین فیلم او بنام«فرعون» جدا از سینماهای بلوك شرق برای مدت قابل توجهی بر پرده سینماهای اروپای غربی و امریکا بـا تحسین همگان روبرو شد . دراین فیلم برای اولین‌بار تماشاچی غربی از یکدوره باستانی بشر در مصرکهن روبرو شدکه تا آن زمان ــ وحتی تا به حال ــ هیچکدام از مراکز مقتدر فیلمهای تاریخی مثل هالیوود و چینه‌چیتا به او نشان نداده بودند . فرعون که در ۱۹۶۵ ساخته شد شاید پرخرج‌ترین فیلم لهستانی باشد که تاکنون در این کشور ساخته شده است . این فیلم بهر حال موجب گردید که نظر شیفتگان سینما در غرب به آثار دیگر کاواله‌رورویچ جلب شود وبا ارزیابی آثار او می‌بینیم که صاحب‌نظران شرق و غرب اورا در کنار یانچو ــ هاس ، واجدا ــ مونگ و دیگر کارگردانان طراز اول لهستان جائی بسزا داده‌اند .

۱۹۵۰ــ آسیاب‌دهکده (باتفاق‌سومرسکی)

۱۹۵۳ ــ یکشب فراموش‌نشدنی

۱۹۵٤ ــ زیر ستاره فراژیایی

۱۹۵۶ ــ سایه

۱۹۵۷ ــ پایان واقعی جنگ بزرگ

۱۹۵۹ ــ سریع‌السیر بالتیك

۱۹۶۱ ــ مادر ژان فرشته‌ها

۱۹۶۵ ــ فرعون

۱۹۶۹ ــ بازی

رابطهٔ سینما و فرهنگ

هاشم خردمند

فرهنگ بمعنی گسترده خود ساختمان فکری و ذهنی و داشته‌های یك ملت را نشانه میزند و با گسترش خود تعالی وشکوفائی وسرزندگی را باعث میآید وبعکس سقوط وجمود آن واپس‌ماندگی ، خمودگی واحساس حقارت را موجب میشود طبیعی است که بالندگی فرهنگی به عوامل بی‌شمار وابسته‌است واگرچه فرهنگ امری‌معنوی وشکوفائی اقتصادی امری مادی است با اینهمه بین ایندو قطب ناهمخوانی رشته‌ای هست‌که بهم پیوندشان میزند .

کمتر اتفاق می‌افتد که ملتی ازحیث‌اقتصادی فقیر فرهنگ باروری داشته باشد چراکه فقر نطفه‌های فرهنگ را در زمینی کویر گونه می‌خشکاند امابعکس‌رفاه مادی اگرچه غیرمستقیم شرایط و فرصتهائی را در بطن اجتماع بوجود میآورد‌که حاصل آن غنای فرهنگی یك ملت تواند بود .

فرهنگ‌برومند ایران‌زمین‌درمجموعهٔ قابل اعتناء وافتخار خود مصداقی براین ادعاست . ایران بگواهی تاریخ بهنگام نیرومندی اقتصادی بکمال فرهنگی دست یافته ودرزمانهائی‌که بسبب عوامل مختلف درگرداب فقر و ذلت گرفتارآمده نمادهای فرهنگی نیز راه سقوط و زوال درپیش گرفته است .

متفکران ایرانی‌که هریك بربنای استوار فرهنگ ملی ما خشتی زرین افزوده‌اند عموماً در دورانهائی جلوه و نمودکرده‌اندکه بستر جامعه درآرامش رفاه امکان پرورش استعدادها را میسر ساخته است . معماری اصفهان که افتخار فرهنگ وهنرجهانی است با کاشیکاریهای شعر‌گونه‌اش درزمانی خلق شدکه امپراطوری صفوی به توانائی ونیرومندی ملی ما واقعیتی جهانی وملموس وحتمی بخشیده بود پیش ازآن درعصر هخامنشیان وساسانیان‌که ایران‌کشوری یگانه بشمار میرفت درخشش فرهنگی همپا و همساز درخشش مادی بکمال وباوج رسید واگر امروز بستونهای‌برپاایستاده ونقش‌ونگارهاوحجاریهای ظریف ودلپذیر تخت جمشید افتخار میکنیم این درحقیقت افتخار به فرهنگ پیش‌رفته‌ایست‌که در بطن آن هنر معماری ایران توانائی خلق بالفعل این چنین یادبودی رفیع و عظیم را داشت . فرهنگ شعری ما نیز بدینگونه است وفرهنگ فلسفی و نهادهای سنتی گذشته نیزکه برفرهنگ عمیق وگسترده قوم ایرانی شهادت میدهد .

بهمچنین تمدن اسلامی نیز (که ایرانیان درایجاد آن سهم بسزادارند) درست هنگامی باوج ارزشها رسیدکه خزائن بغداد سرشار بود وحکم خلیفه مسلمین درسرزمینهای پهناور حاکم و مستقر . با اینهمه اگرخصلت‌تاریخ سیاسی‌درتکرارحوادث با پوسته‌ای جدید است . خصلت تاریخ فرهنگی حکایت ازپیدائی عوامل نوظهور ووسایل ابدائی تازه میکند وانسان با ذهنی پژوهشگر درمسیر گذشت زمان پیوسته امکانات تازه‌ای را می‌یابد وآنرا درخدمت باروری مدنیت وفرهنگ جامعه بشری قرارمیدهد. کم نیستند ملتهائی‌که درسایه کنگاشها وخلاقیت فرزندان برومند خود به قلمروهای تازه‌ای درجهان فرهنگ وهنر قدم گذاشته‌اند ودست‌آوردهای تازه را یکسره در خدمت تنوع وگستردگی هنرهائی گذاشته‌اندکه درمجموع سازنده فرهنگی‌غنی‌بوده‌است‌وبی‌تردید هنر سینماکه با قیاس با زندگی وقدمت هنرهای دیگر عمری‌کوتاه دارد ازمهمترین هنرهائی‌است که انسان به‌کشف‌آن نائل آمده است تا بوسیله زبان تصویر اساسی‌ترین مسائل زندگی انسان وجامعه را بیان‌کند .

گفتنی است‌که سینما یا آنچنانکه معروف شده « هنرهفتم » بدلیل «ترکیبی» بودن آن وبدلیل اینکه تلفیقی است ازهنرهای شناخته شده درمجموع بیش ازهرهنر دیگری با فرهنگ یك جامعه پیوستگی دارد . دراینجا بحث درباره ارزشهای سینما وتأثیر قاطعی‌که مستقیماً اززندگی سطوح مختلف جامعه میگذارد موردنظر نیست اما میخواهیم بگوئیم‌که‌کمتر هنری مانند سینما برای ساختمان خود دست بسوی قصه دراز میکند و درآنجا که از موسیقی بهره‌ور میگردد و یا درزمانیکه هنر بازیگری را بخدمت میگیرد و سرانجام این هنرها را بمدد تکنیك ووسایل صنعتی یکجا بنام یك فیلم عرضه میکند ما در جهات مختلف شاهد نمایش فرهنگهائی میشویم‌که در مجموع فرهنگ سینمائی را میسازد و این فرهنگ بدلیل امکانات گسترده‌ای‌که در عرصه خود دارد وبدلیل اینکه زبان تصویر درکلیت خود زبانی جهانی است نه تنها به رشد وتکامل وبه غنای فرهنگ بمعنی اعم آن‌کمك شایسته میکند بلکه وسیله مؤثری را بدست میدهدکه ملتها با فرهنگها و روحیات ملی متفاوت خود بدینوسیله با همدیگرآشنائی بیشتری پیدا کنند وهمچنانکه گفتیم زمانی ماجرا مهم میشودکه می‌بینیم سینما برخلاف تأثر ویا هنرهای نمایشی دیگر بسهولت وبراحتی امکان عرضه‌ای جهانی دارد .

دراینجا بجاخواهدبودکه به سینما درقلمرو کشور خود نگاه‌کنیم وبگوئیم‌که آموزش وتغییر روحیه‌های سنتی وکم وکاستهائی‌که ازنظر تفکر شخصی دربین‌مردم هست – تنها میتوان‌بمدد سینما درخدمت فرهنگ یك ملت باشد آنجاکه به سطح بالائی ارتقاعشان داد .

میدانیم‌که طی یکی دو سده اخیر بدلایلی که بطور اختصار درابتدای مقال بآن اشاره رفت فرهنگ ما مورد هجوم فرهنگهای بیگانه قرار گرفت و ارزشهای فرهنگی و هنری خود ما در سایه گذاشته شد . اما در دوران متحول کنونی جامعه ایران‌که ما درزمینه‌های اقتصادی ومادی بیك جهش سازنده دست‌یافته‌ایم وروابط اجتماعی ما یکسره دچار تحول و دگرگونی شده است بی‌تردید سینمای ایران میتواند درتجدید حیات سنتها و ارزشهای فرهنگ غنی و بارور ایران نقش مهمی بازی‌کند .

بمدد سینما خواهیم توانست بسیاری از جنبه‌های متروك و فراموش شده زندگی ایرانی را حیات دوباره بخشیم و درنهایت امر دوربین فیلمبرداری را بجائی ببریم که درآنجا هنوز زندگیهای زیبای سنتی ایرانیان وجود دارد و نیز بوسیله سینما خواهدبودکه میتوانیم مسایل اجتماعی جامعه مترقی خودرا بازگو کنیم و با بهره‌وری ازتاریخ ملی وسیاسی ، تاریخ فرهنگ فلسفی‌وشعری وآن‌نهادهائی‌که درمجموع‌فرهنگ ایران را متمایز میکند . سینمائی‌کاملاً ملی اما با دید وزبانی جهانی پی‌ریزی‌کنیم ودرپایان با خلق هراثر ارزشمند به غنای فرهنگی خود بیافزائیم چراکه‌کمترهنری هست‌که باندازه سینما با فرهنگ یك ملت ومملکت دررابطه باشد . این را دیگران‌کاملاً درك‌کرده‌اند وزمان آن رسیده است‌که ما هم آنرا بشناسیم واین پدیده مؤثریعنی سینما را درخدمت تعالی وغنای فرهنگ ایرانی قرار دهیم و باعث خوشحالی است‌که می‌بینیم فعالیتهائی‌که درایران صورت میگیرد همه در همین جهت است وبعنوان نمونه همین فستیوال تهران‌که درکار تدارك دومین دوره آن هستیم بنوبه خود نشانه‌ای‌ازبیداری‌وتوجه دقیق‌وسازنده سازمانهای مسئول را بدست میدهد .

ازمیکلوس یانچو سرشناس‌ترین کارگردان مجارستانی سال گذشته فیلم «سکوت وفریاد» درجشنواره بین‌المللی فیلم تهران بنمایش درآمد . امسال نیز یانچو عضو هیئت داوری دومین جشنواره تهران است . وی با ساختن فیلمهائی نظیر : سکوت وفریاد – لاپاسیفیکا وسرود سرخ شهرتی بین‌المللی کسب کرده و درردیف معتبرترین سینماگران اروپای شرقی قرارگرفته است . فیلمسازی که هنوز درایران ناشناس باقی مانده است . بهمین مناسبت ترجمه گفتگوئی که مجله «اکران ۷۳» با وی انجام داده همراه با فیلموگرافی‌اش بمنظورشناساندن وی‌دراینجا ازنظرتان میگذرد :



میکلوس یانچو :

زندگی یک حرکتِ مداوم است

● **غالباً شمارا بخاطر فیلمهای ناامیدانه‌ای که ساخته‌اید ، سرزنش میکنند . با «سرود سرخ» بنظر می‌آیدکه تلقی تازه‌ای از زندگی پیدا کرده‌اید بطوریکه لحن فیلم زیاد ناامیدانه نیست.**

میکلوس یانچو : فکر نمیکنم هیچ یك از فیلمهای‌من‌ناامیدانه‌باشد. دربعضی‌فیلمها ضرورت ایجاب میکرده‌که بدبین باشم ولی همیشه‌که نیروهای اهریمنی پیروز نمیشوند . این بودکه در «سرود سرخ» بسوی امیدواری کشیده شدم . بهمین جهت پایان این فیلم بنظر شما خوشبینانه می‌آید .

● **پایان «سرود سرخ» انسان را به یاد فیلم «آرسنال» اثر «دوفژنکو» می‌اندازد .**

میکلوس یانچو : من «دوفژنکو» را خیلی دوست‌دارم ، حتی بیشتراز «ایزنیشتین» . تماشای یك شکست‌کـه منجر به پیروزی میشود همیشه زیباست . تاریخ بشریت مثل دانه‌های زنجیری است که ازشکست وپیروزی بهم بافته شده ، آنچه که همیشه پایدار است وهیچوقت ازبین نمیرود ، فقط امید است . بدون امید بشریت تابحال ازبین رفته بود ، اگر بشریت تابحال باقی مانده باین‌دلیل است که امید محافظ آن بوده .

● **باین ترتیب باید به تقدیر معتقد باشید؟**

میکلوس یانچو : نه ، ابداً . همیشه این سئوال را ازمن میکنند . درست است‌که تاریخ بشریت همیشه با خشونت وتجاوز توأم بوده واین روش درطول اعصار مرتباً تکرار شده ولی بنظر من تقدیر وجود ندارد . وقتی انسان به حقیقت اینگونه روشها آگاه باشد ، دیگر نمیتوان اسم آن را تقدیر گذاشت .

● **درفیلمهای شما غالباً ازگذشته‌ها برای توصیف زمان حال مثال آورده میشود .**

میکلوس یانچو : نه کاملاً . ازوقتی‌شروع بفیلمسازی کرده‌ام ، من‌ودوستم« گیولاهراندی» (سناریست فیلمهای یانچو . م .) را بخاطر پنهان ساختن ایده‌هایمان درداستانهای تاریخی سرزنش نموده‌اند . درصورتیکه ما وقایع تاریخی را با صحت و دقت و با ذکر تاریخ ، منتهی با دید امروزی نشان داده‌ایم . نمیدانم چطور میتوان وقایع تاریخی بشکل دیگری نشان داد . وقایع تاریخی قبلاً مسیر طبیعی خودرا طی‌کرده‌اند وامروز هرکس میتواند با مرور آنها برداشت ونظر شخصی خودرا داشتـه باشد . بزرگترین

وظیفه سینماگر اینست‌که دربرابر این وقایع ، صداقت وبیطرفی لازم را حفظ‌کند .

● سرگذشت «آتیلا» درفیلم «فن‌و آئین» بشکل دیگری نشان داده شده‌است .

میکلوس یانچو : حتی خود شماهم دربرابر این شخصیت تاریخی ، نظر خاص خودتان را دارید . شاید درفیلم خصوصیاتی باین شخصیت داده‌ام‌که در اصل فاقد آنها بوده است ولی جزئیات سرگذشت وی با صحت ودقت فراوان بازگو شده است . «آتیلا» یك سیاستمدار بودکه تمام شرایط برای بقدرت رسیدن او در وضع مناسبی قرار داشتند . درست نظیرهمان شرایطی که «موسولینی» را بقدرت رسانید .

● نظیر شرایطی‌که استالین را بقدرت رسانید ! «خنده !»

میکلوس یانچو : بله ، استالین هم ازاعتماد مردم ودوستانش‌استفاده‌کرد. ولی‌فرق «استالین» با «آتیلا» اینست‌که «استالین» درکاریکه انجام میداد تنها نبود وعده‌ای از او حمایت میکردند ولی «آتیلا» یك سردار فردگرا بود وترجیح میداد همواره نظر خودش را اعمال‌کند . او درواقع یك فاشیست بود .

● برای تهیه فیلم «سرود سرخ» چه نوع تحقیقات تاریخی انجام دادید ؟

میکلوس یانچو : سناریستم « هرنادی » تحقیقات وسیعی درباره زندگی روستائیان مجار انجام داد . برای این‌منظور کتابها واسناد فراوانی را مطالعه‌کرد . هم‌چنین ازآهنگها وترانه‌های ملی وفولکلور روستائیان مجار استفاده فراوان برد . بطورکلی دراین فیلم سعی شد حوادث‌دارای نظم وتوالی تاریخی باشند .

● مارا می‌بخشید اگرسئوال گستاخانه‌ای میکنیم. آیا شما بنوعی«نهیلیسم» و «آنارشیسم» تمایل ندارید . این تمایل بیشتر درفیلمهای «باد زمستان» و «پاسیفیکا» بچشم میخورد .

میکلوس یانچو : متأسفانه من آنارشیست نیستم (خنده !) من افکار و ایده‌آل آنارشیسم را می‌پسندم ولی عقیده دارم بدون نظم وقدرت نمیتوان برمشکلات غلبه‌کرد . «قدرت مستقیم» که مورد نظر آنارشیستها است امروز مفهومی ندارد . شاید این امر ده هزار سال پیش ، زمانی که چهار هزار انسان دردنیا زندگی میکردند ، ممکن بود . ولی صداقت ایمان آنارشیستها مرا تحت تأثیر قرار میدهد . هم‌چنین انتقادی‌که از صاحبان قدرت بعمل می‌آورند ، نظر مرا جلب میکند . شاید هم‌کمی‌آنارشیسم دروجود من‌باشد، نمیدانم . شاید باین علت‌که من همیشه ازوقایعی که اتفاق میافتد راضی نیستم .

● در «سرود سرخ» مفهوم آزادی را یك زن القاء میکند . تاکنون زن چنین نقشی درآثار شما نداشت .

میکلوس یانچو : درست است . قبل ازآن برهنگی زن را بعنوان یك عامل تحقیرکننده نشان میدادم . آنها دردست قدرتمندان فقط یك بازیچه بودند. در «سکوت‌وفریاد» زنها مهره‌های شطرنج بحساب می‌آمدند . در « سرود سرخ » برهنگی شوق زندگی را برمی‌انگیزد وبطورکلی زن نماینده لطف ومهربانی است .

● در Angus del زنی‌که درمزرعه‌گندم خوابیده سمبول مجارستان ظلم دیده نیست ؟

میکلوس یانچو : این سمبول‌نیست، حقیقت است . این زن یك‌کولی است . عوامل ضدانقلابی درمجارستان‌کولیها را تحقیر میکنند . ازنظرآنها کولیها فقط وسیله خوشگذرانی هستند .

● اگـر مایل هستید برویم سر مسائل تکنیکی ؟

میکلوس یانچو : البته . چون من نه یك فیلسوف هستم ونه یك ایده‌ئولوگ .

● میزانسن شما همواره طوری است‌که نقش مونتاژرا نفی‌میکند . وجود پلانهای‌طولانی با حرکات پانورامیك مداوم فیلمهایتان را از مونتاژ بی‌نیاز میکند . دلیل این امرچیست ؟

میکلوس یانچو : قبل ازهرچیز باین دلیل است‌که من از تکنیك مونتاژ بی‌اطلاعم . از «شان‌کنترشان» هم خوشم نمی‌آید. واقعاً نمیدانم باآن چه بایدکرد . قبلاً ازآن استفاده‌کرده‌ام ولی هیچوقت نتوانستم بوسیله آن یك آتمسفر واقعی بوجود آورم . به تازگی در رم فیلمی از «پیتروجرمی» با شرکت داستین هوفمن دیدم (منظور آلفردو ، آلفردو است . م .) دراین فیلم کارگردان ازمونتاژ برای القاء سرعت استفاده کرده بود . من بلد نیستم این‌کار را بکنم . برای من راحت‌تر است بعوض این‌کار از تراولینگ استفاده‌کنم . این روش‌را ازآنتونیونی‌یادگرفتم. او هرگز به هنرپیشگانش نمیگوید پلان چـه موقعی تمام میشود . میگذارد خودشان بازی را بپایان برسانند . فکرمیکنم آنتونیونی با این‌کار میخواست یکنواختی زندگی روزمره را نشان دهد . ولی درباره پلانهای طولانی نظر دیگری دارم . مونتاژ و قطع و وصل مداوم پلانهـا ، تماشاگر را آزار میدهد وتمرکز دماغی اورا ازبین می‌برد . درحالیکه پلان طولانی باو فرصت فکرکردن میدهد تا مسیرداستان را بادقت‌بیشتری



تعقیب‌کند . ازطرفی هنرپیشگان نیز درپلانهای طولانی فرصت بیشتری برای حس‌کردن نقش خود وفرورفتن درحالات‌لازم را دارند. هم‌چنین فکرمیکنم زندگی خود یك حرکت مداوم است. شاید نشان‌دادن زندگی بطور مداوم‌کمی تآتری باشد ولی بهرحال بواقعیت نزدیکتر است .

● تم اصلی فیلمهای شما را میتوان باین شکل خلاصه‌کرد : بیگناهی‌که گـرفتار شده و دوربین‌که در اطراف وی میچرخد . مثلاً در « ناامیدها » .

میکلوس یانچو : بله ، همین‌طور است . یك مورد دیگر هم وجود دارد . درفیلمهای اولیه‌ام تا « سرخها وسفیدها » ازعدسی‌های‌ثابت استفاده میکردم ولی در «سکوت وفریاد» زوم بکار بردم و با این وسیله توانستم به هنرپیشگان نزدیك شوم . حالا از زوم وکرین استفاده میکنم تا بمیان هنرپیشگان بروم . امروزه با دوربینهای سبك میتوان بیش ازپیش به پرسوناژها نزدیك شد . در «سرود سرخ» پلانهای درشت با دوربین روی دست ازهنرپیشگان گرفته‌ام .



یانوس‌کنده فیلمبردار ٥ فیلم یانچو

● این‌کار وقت زیادی برای فوکوس کردن میگیرد .

میکلوس یانچو : چهار یا پنج ساعت برای یك پلان پنج تا شش دقیقه‌ای . «سرود سرخ» بیش ازبیست‌وپنج پلان ندارد . چون همه چیز ازپیش بدقت حساب شده ، دیگر احتیاج به‌تکرار صحنه‌ها نیست . این طریقه بسیار مقرون بصرفه است . پلان اول فیلم را فقط سه بار وپلان‌قتل‌عام آخررا فقط یکبار فیلمبرداری‌کردم .

● این شکل فیلمبرداری گاهی نتایج نامطلوب به بار می‌آورد . مثلاً در Angus del وقتی ترن بطرف راست تصویر حرکت میکند ، شما با هنرپیشه‌ای‌که درجهت مخالف درحرکت است ، تراولینگ میکنید . براثر دو حرکت مخالف هم ، بنظر می‌آیدکه هنرپیشه سرجایش ایستاده است .

میکلوس یانچو : بله ، خیلی راحت میشد ازاین نقص اجتناب‌کرد . شاید این صحنه سمبول چیزی باشد . شما میتوانید آن را پیداکنید . (خنده !) من ومدیر فیلمبرداری‌ام باین نتیجه رسیدم‌که این دوحرکت درجهت عکس هم ، چیز جالبی ازکار درمی‌آید . فقط همین !

● استفاده ازفیلم رنگی برای شما مسائلی پیش نیاورد ؟

میکلوس یانچو : نه چندان ، چون قبلاً با فیلم « آه ، درست شد ! » رنگ را تجربه‌کرده بودیم . گاهی افسوس سیاه وسفید را میخورم‌که گویاتر بود . رنگ حالت شاعرانه‌ای به تصویر میدهد و انسان را بواقعیت نزدیك‌تر میکند . بطورکلی من با رنگ بازی نمیکنم . دیوارها را رنگ نمیزنم . رنگها را همانطورکه هستند مورد استفاده قرار میدهم .

● گویا رنگ قرمز را ترجیح میدهید ؟

میکلوس یانچو : رنگ قرمز اثری فوری روی چشم دارد . وقتی دریك پلان رنگ قرمز وجود دارد ، چشم جز این رنگ ، برنگ دیگری توجه نمی‌کند . بعبارتی چشم را فوراً بسوی خود جلب میکند . رنگ قرمز را فقط ازاین نقطه نظر بکار می‌برم .

● موزیك فیلمهایتان را چگونه انتخاب میکنید ؟ قبل یا بعد ازفیلمبرداری ؟

میکلوس یانچو : قبل از فیلمبرداری موزیك‌های دراماتورژیك انتخاب میکنیم وفیلم را براساس آنها میسازیم . درمجارستان ما دریك فضای دائمی موزیکال زندگی میکنیم . همیشه دراطراف ما دسته‌های آوازخوان وجود دارد وهنگامیکه سرگرم فیلمبرداری هستیم ، موزیك آنها درگوش ما است .

فیلموگرافی

۱۹۵۸ – زنگها به رم عزیمت کرده‌اند



سناریو : لاژوس ژیواسی
فیلمبردار : تاماس سوملو
آهنگساز : ایوان پاتاشیش
هنرپیشگان : میکلوس گابور – ویلموس مندنیل – فرنك‌دیك – ساندور پاسکال .

درآخرین ساعات اشغال مجارستان توسط قوای‌نازی ودرهفته مقدس سال ١٩٤٥ ، چند جوان با دختری آشنا میشوندکه سرود فرانسوی « نزد بلوند من » را بآنها میآموزد وسپس ناپدید میشود .

۱۹۶۳ – آهنگ شاعرانه



سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو–
اقتباس از : رمان جوزف لنگیل .
فیلمبردار : تاماس سوملو
آهنگساز : بالینت سالوسی وبلابارتوك
هنرپیشگان : زولتان‌لاتینوتیس– میکلوس زاکاتس – آنور آژتای – بلابارسی .

یك جراح حرفه‌ای درلحظه‌ای خاص اززندگی‌اش، بگذشته خود مراجعه‌کرده و با دیدی واقع‌بینانه ودرعین حال تلخ آن را بررسی میکند .

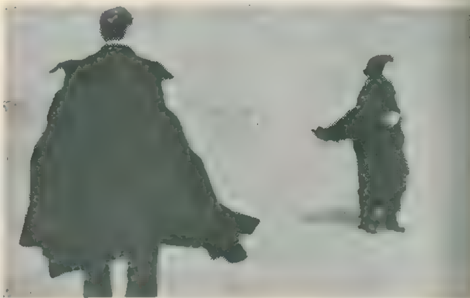
۱۹٦٤ – راه من



سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو
اقتباس از : رمان ایمرواداز .
فیلمبردار : تاماس سوملو
آهنگساز : زولتان ژنی و بلابارتوك
هنرپیشگان : آندراس کوزاك – سرگل نیکوننکو – یانوس گورب – تیبور مولنار .

دربهار سال ۱۹٤۵ و زمان شکست قوای آلمان ، پسر جوانی با یك سرباز روس دوست میشود . سرباز زخمی است وبعلت عدم مراقبت اززخمیکه برداشته ، علیرغم تلاش پسرجوان ، میمیرد .

۱۹٦۵ – ناامیدها



سناریو : گیولا هرنادی
فیلمبردار : تاماس سوملو
موسیقی : آهنگهای عامیانه

درسال ۱۸٦۰ حکومت اتریش برعلیه‌گروههای انقلابی مجارستان مبارزه میکند ودراین راه به انواع وسایل ترور ووحشت متوسل میگردد .

۱۹٦۷ – سرخها وسفیدها



سناریو : گورگی‌میریوانی– گیولاهرنادی ومیکلوس یانچو .
فیلمبردار : تاماس سوملو
موسیقی : آهنگهای دوره انقلاب
هنرپیشگان : تاتیاناکونیوکوا – کریستینا میکولاوسکا – میکائیل کوزاکف – ویکتور آدویسکو .

درزمان جنگهای داخلی شوروی ، زندانیان مجار وارد جنگ شده ودرکنـــار سرخهای‌کمونیست برعلیه روسهای سفید مبارزه میکنند وسرانجام‌کشته میشوند .

۱۹٦۸ – سکوت وفریاد



سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو
فیلمبردار : یانوس کند
هنرپیشگان : آندراس کوزکا – زولتان لاتینوتیس – جوزف مادراس – ماری توروشیك.

درسال ۱۹۱۹ بعدازسقوط جمهوری شوراها، ارتش دردهات روستائیان را تحت فشار قرار میدهد . دریکی ازروستاها افسری‌که ازنظر روانی نامتعادل است دست باعمالی غیرعادی میزند .

۱۹٦۸ – آه ، درست شد !



سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو
فیلمبردار : تاماس سوملو
موسیقی : آهنگهای نظامی وعامیانه
هنرپیشگان : آندراس‌کوزاك – آندراس بالنیت – جوزف مادراس – کاتی کواکس .

درسال ۱۹٤۷ دانش‌آموزان یك مدرسه دولتی ، یك‌کلیسا را تحت اشغال درآورده وسعی میکنند نظریات خودرا بردولت تحمیل‌کنند ولی سرانجام از نیروهای دولتی شکست میخورند .

۱۹٦۹ – باد زمستان

سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو
فیلمبردار : یانوس کند
موسیقی : آهنگهای عامیانه
هنرپیشگان : مارینا ولادی – ژاك شاریه – جوزف مادراس – گراپولگار .

درسال ۱۹۳٤ یك گـروه از فاشیستهای یوگسلاو توطئه‌ای برای ترور «آلکساندر» ترتیب میدهند ولی بعوض وی ، رئیس خودشان راکه بیش‌ازحد صمیمی است میکشند .

ANGUS DEI – ۱۹۷۰

سناریو : گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو
فیلمبردار : یانوس کند
موسیقی : آهنگهای عامیانه
هنرپیشگان : جوزف ماندراس – دانیل اولبریشکی – آندراس‌کوزاك – مارك زالا .

طی حکومت‌کوتاه جمهوری شوراها ، یك‌کشیش مرتجع ، مبارزین انقلابی را مخفی میسازد . اما این‌افراد سرانجام توسط نیروهای حکومت شوراها اعدام میشوند.

۱۹۷۱ – لاپاسیفیکا

سناریو : جوانا گالیاردو – گیولا هرنادی ومیکلوس یانچو .
فیلمبردار : کارلودی پالما
آهنگساز : جورجیو کاسلینی
هنرپیشگان : مونیکاویتی – پیرکلمانتی – دانیل اولبریشکی – پیترپازتی .

دختر جوانی‌که خبرنگار تلویزیون است ، دریکی ازشهرهای‌بزرگ شاهد یك‌تظاهرات‌خیابانی‌خشونت‌آمیز است . دراین ماجرا با یك انقلابی جوان آشنا میشود . جوان انقلابی درپایان بدست فاشیستها بقتل میرسد .

۱۹۷۱ – فن وآئین

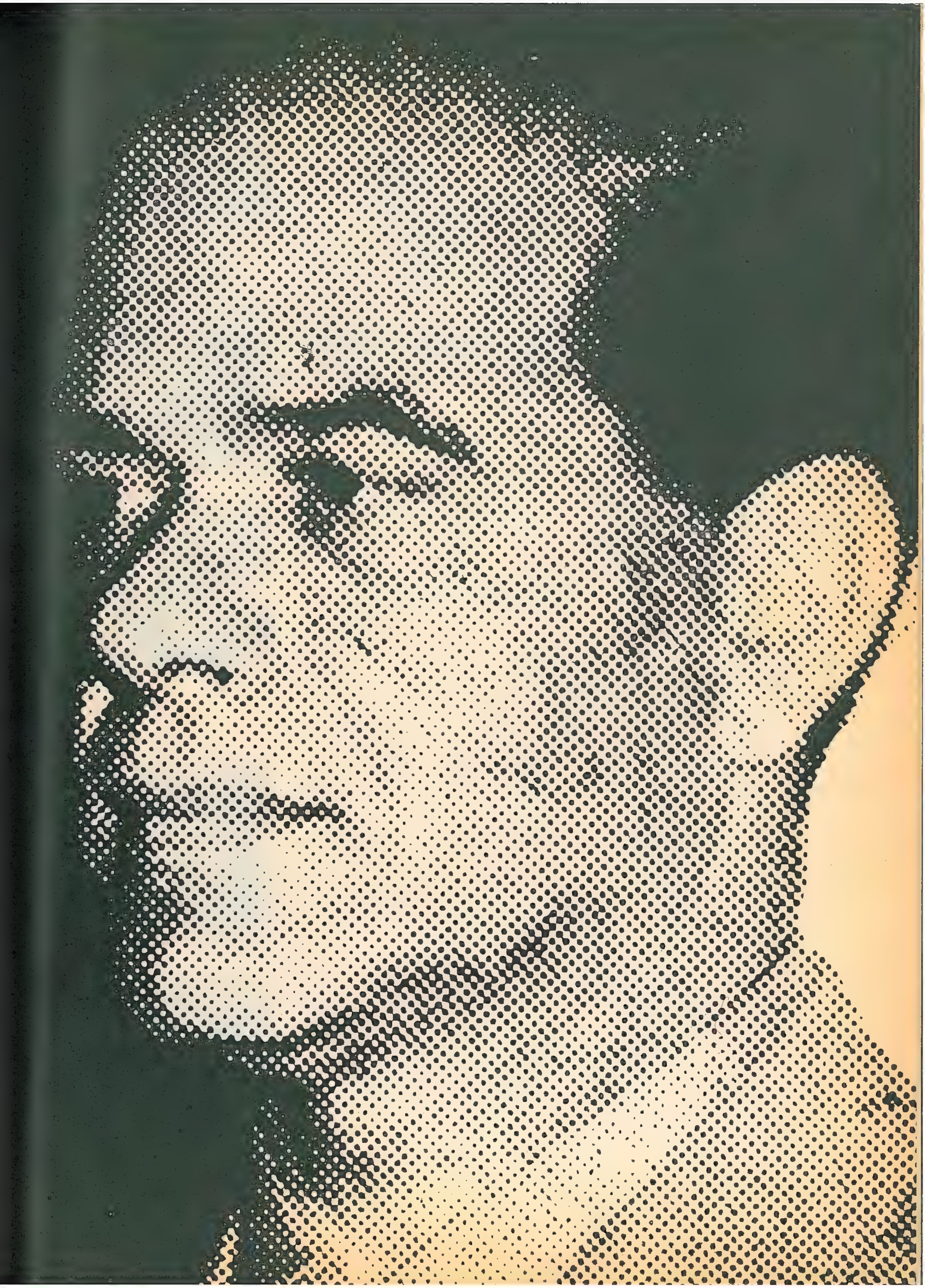
سناریو : جوانا گالیاردی – گیولاهرنادی ومیکلوس یانچو .
فیلمبردار : یانوس کند
آهنگساز : فرانچسکو دی‌مازی
هنرپیشگان : جوزف ماندراس – ماریا مریل – پیروفاگیونی – آنازینمن .

« آتیلا » ی جوان برای تحصیل تربیت رومی به « راون » میرود ودرآنجا برتری خودرا نسبت‌به‌افراد قبیله‌اش با خشونتی سفاکانه به ثبوت میرساند .

۱۹۷۱ – سرود سرخ

سناریو : گیولا هرنادی
فیلمبردار : یانوس کند
موسیقی : آهنگهای ملی وعامیانه
هنرپیشگان : آندراس دراهوتا – لایوس بالاسوتیس – آندراس‌بالنیت – جوزف ماندراس.

دراواخر قرن نوزده جنبش‌های سوسیالیستی برای ازمیان‌بردن فئودالها درمجارستان آغاز میشود . ازطرفی فئودالها بسختی دربرابر این جنبش مقاومت میکنند ومبارزات خونینی برپا میگردد .



حضور فرانك‌کاپرا در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران یکی از رویدادهای مهم این جشنواره است . وی درزمره مردانی است‌که درتکوین واستحکام سینمای آمریکا نقشی بزرگ برعهده داشته‌اند . فرانك‌کاپرا درسالهای اخیر که درکارفیلمسازی فعالیتی‌نداشته ، اقدام بنوشتن خاطرات خود ازبیش ازنیم قرن‌کارگردانی فیلم درهالیوودکرده‌که دراین اواخر درکتابی بنام «نام بالای عنوان» منتشرکرده است . («نام بالای عنوان» اشاره به‌کارگردانهائی است‌که نامشان قبل ازعنوان فیلم ذکر میگردد . درسینما این افتخار بزرگی است‌که فقط نصیب‌کارگردانهای بزرگ ومعتبر میشود .) انتشار این‌کتاب برای «فرانك‌کاپرا» بعنوان یك نویسنده نیز اعتبار فراوان‌کسب‌کرده است . دراینجا ترجمه یکی ازجالب‌ترین فصول این‌کتاب ازنظرتان میگذرد :

THE NAME ABOVE THE TITLE

فصلی از کتاب : نام بالای عنوان

نوشته : فرانك‌کاپرا

درآرزوی جایزه اسکار

صنعت سینما درزمره آخرین صنایعی بود که درآمریکا متوجه بحران بزرگ اقتصادی گردید . درآن زمان سینما ارزان‌ترین تفریح وبرای خیلی‌ها یگانه تفریح بشمار میرفت . علاوه برآن سینما برای بیکاران پناهگاهی بود تا در سالنهای‌گرم وراحت ازسرمای خیابانها مدتی در امان باشند . بخصوص سینماهائی‌که تمام شب فیلم نشان میدادند ، صندلیهایشان دراشغال تماشاگران بودکه صدای خرخرشان مانع ازشنیدن صدای فیلم میشد . درسال ۱۹۳۲ خیلی ازآدمها قادر نبودند حتی ده سنت برای تفریح یا راحتی خود خرج‌کنند. مردم بعوض صف‌بستن جلوی سینماها، مقابل نانوائی‌ها صف می‌بستند . این بحران طبعاً شامل حال هالیوود هم شد وبسیاری‌از استودیوها درشرف ورشکستگی قرارگرفتند . تا سال ۱۹۳۲ من فقط فیلمهای داستانی سطحی ساخته بودم‌که کمترین ارتباطی با واقعیت نداشتند . بحران مالی سال ۱۹۳۲ مرا وادار ساخت‌که تلقی جدی‌تری اززندگی داشته باشم ودرفیلمهایم بمسائل زندگی آدمهای عادی بپردازم . تاآن زمان‌کارگردانهای هالیوود فیلم‌های زرق‌وبرق‌دار وسطحی‌میساختند که درعین حال همه آنها بهم شبیه بودند . درسال ۱۹۳۲ زندگی روزمره مردم آمریکا با فقر واز هم پاشیدگی توأم بود وهمه جا آثار ناامیدی بچشم میخورد . حالا تقریباً دونسل‌ازآمریکائیان جوان ، بحران مالی آن سالها را ندیده ویا بخاطر نمی‌آورند . کسانی هم‌که خود شاهد آن روزها بودند ، حالا فقط خاطره محوی ازآن دارند . زیرا بشر غالباً خاطرات ناخوش را زود فراموش می‌کند .

باتوجه بمسئله بحران مالی‌که روی زندگی همه آمریکائیها اثرگذارده بود ، من با همکاری «ریسکین» سناریوی فیلم «جنون آمریکائی» را نوشتم واین اولین فیلم هالیوودی بودکه براساس انتقاد از عوامل بوجود آورنده بحران مالی ، ساخته شد . دراین فیلم مدیر یك بانك‌که نقش آن را **«والتر هوستون»** بازی میکرد ، درباره پول میگفت : **«پول چیزی است‌که نه میشود آن را خورد ، نه میشودکاشت ، فقط میتوان آن را بکار انداخت وهرقدر وضع اقتصادی نامساعد باشد ، پول باید بیشتروسخت‌تر بجریان بیافتد .»**
دراین‌فیلم برای رفع بحران مالی، سرمایه‌گذاری بانکها درصنایع پیشنهاد میشد ونشان دادیم‌که بانکها با بکارانداختن سرمایه‌های بزرگ خواهند توانست از رکود اقتصادی جلوگیـری کنند. **«جنون آمریکائی»** اثر عمیقی روی تماشاگران باقی گذارد و منتقدین در اطراف آن به بحث پرداختند ولی‌فیلم ازنظرمالی‌باشکست روبروشد.

* * *

درسینما « ریتم » ازسرعت ظاهری‌حرکات روی پرده بوجود می‌آید . اگر صحنه‌ها بیست‌و چهار تصویر درثانیه فیلمبرداری شوند و با همین

سرعت هم بنمایش درآیند، «ریتم» صحنه‌ها روی پرده باید همان «ریتم» حرکات موقع فیلمبرداری باشد. ولی آیا واقعاً اینطور است؟

بهنگام فیلمبرداری «**جنون آمریکائی**» بود که درزمینه «ریتم» کشف‌جدیدی کردم «صحنه‌ای که ازنظر من هنگام فیلمبرداری وهنگام نمایش درسالن کوچك استودیو «ریتم» معمول داشت، وقتی روی پرده بزرگ ودربرابر سالن پر از جمعیت بنمایش درآمد، بنظرم کُند رسید. این کُندی‌حرکات‌را بافیلمهائی‌که خودم‌کارگردانی کرده بودم‌کشف‌کردم بعد وقتی با دقت فیلمهای سایرکارگردانها را نگاه‌کردم دیدم این موضوع درباره آنها نیزصدق میکند. این واقعاً یك‌تصور بود؟ آیا این تصور از بزرگ شدن اندازه پرسوناژها واشیاء به نسبت پنج برابر روی پرده، ناشی نمیشد؟ این مطلب را با همکارانم درمیان گذاردم ولی آنها گفتند غیرممکن است واضافه کردند این فکر هیچگونه مبنای علمی ندارد. باین جهت دیگر دنبال این مطلب را نگرفتم درحالیکه هم‌چنان سرعقیده خود باقی بودم. بعدازآن مدتی روی مسابقات ورزشی ونطقهای سیاسی وهرگونه نمایشی‌که درمقابل جمعیت‌انجام میشد، به مطالعه پرداختم وباین نتیجه رسیدم‌که وجود جمعیت بطور ناخودآگاه باعث سرعت حرکات ورزشکار یا ناطق ویا بازیگر میشود. این‌نتیجه گیری‌باعث شد تا ازآن‌کندی صحنه‌های فیلمهایم را بهنگام فیلمبرداری باافزودن‌برسرعت حرکت این صحنه‌ها جبران‌کنم. دردرجه اول راه رفتنهای زیادی را ازفیلمهایم حذف‌کردم. باین معنی‌که هنرپیشه را با یك قطع ازصحنه‌ای بصحنه دیگر بردم. بعد نوبت به آنشنه‌ها رسید. درآن زمان برای نشان‌دادن‌گذشت زمان یا تغییر مکان ازآنشنه استفاده میکردند. مثلاً هنرپیشه‌ای درطبقه هشتم یك ساختمان سوار آسانسور میشد وبعد با یك آنشنه درطبقه هم‌کف ازآسانسور بیرون میآمد ویا درخت سبزی را نشان میدادند و با یك آنشنه درخت پوشیده ازبرف میشد واین نشانه‌گذشت زمان بود. آنشنه بشدت مورد توجه فیلمسازان قرارداشت ولی‌باعث‌کسالت تماشاگران میگردید. ولی من ازطبقه هشتم به هم‌کف یا درخت سبز به درخت پوشیده ازبرف را با قطع صحنه نشان دادم. بعد بسراغ دیالوگ‌ها رفتم. درآن زمان بخاطر ضروریات مونتاژ نوار صدا، هنرپیشگان می‌بایستی تاموقعی‌که دیالوگ‌دیگری به پایان نرسیده، از ادای دیالوگ خویش خودداری کنند. طوری‌که **دیالوگها روی هم** قرار نگیرند. این امرخلاف مکالمات زندگی روزمره بودکه غالباً درآن جملات درهم تداخل میشدند. یك روز به‌گفتگوی سه زن‌گوش‌کنید، بآسانی مطلب دستگیرتان خواهد شد!

از اینها گذشته سرعت حرکات را در صحنه‌های فیلم بمقدار یك سوم ازاندازه طبیعی اضافه‌کردم. مثلاً اگر صحنه‌ای باندازه طبیعی شصت ثانیه طول میکشد، با افزودن برسرعت حرکات، مقدار آن را به چهل ثانیه تقلیل دادم. شاید درموقع فیلمبرداری این سرعت قدری زیاد بود ولی روی پرده طبیعی بنظر می‌آمد. باین ترتیب‌فیلم«ریتم» تازه‌ای‌پیدامیکرد وتماشاگران ازدیدن آن احساس‌کسالت نمیکردند. این‌مطلب بمقدار قابل توجهی‌کیفیت‌کارگردانی فیلمهایم را بهبود بخشید. صرف‌نظر ازبعضی صحنه‌ها که برحسب ضرورت می‌بایستی کُند وآهسته باشند، ازآن پس درتمام صحنه‌های فیلمهایم ازهمین‌شیوه استفاده‌کردم. درآن‌زمان منتقدین‌درباره «ریتم» ومحتوی فیلمهای من مطالب بسیار نوشتند ولی هرگز نتوانستند بفهمند این «ریتم» چگونه ایجاد میشود. کارگردانهای دیگر نیز کم وبیش بهمین مطلب پی بردند و ازآن درفیلمهایشان استفاده کردند ولی من فقط یکی ازآنها را میشناسم‌که آگاهانه این شیوه را درفیلمهایش بکار برد. این کارگردان «**جك‌وب**» بودکه درسری فیلمهای تلویزیونی Dragnet به «ریتم» فیلمها سرعت بیشتری بخشید.

بخاطر کشف‌وکاربرد این‌طریقه من‌امیدوار بودم‌که «**جنون آمریکائی**» لااقل برای یکی از رشته‌های‌بازیگری،سناریو وبخصوص کارگردانی، برنده جایزه اسکار شود. ولی «**هری‌کین**» تهیه‌کننده فیلم بمن‌گفت: «**ابداً شانس نداری. داوران جایزه اسکار به فیلمهائی جایزه میدهند که ادعای هنری‌بودن‌داشته‌باشند!**». «هری‌کین» حق داشت فیلم جایزه‌ای نبرد چون «**جنون آمریکائی**» فیلمی درباره مسائل روز بود که اداهای روشنفکرانه درآن وجود نداشت. ولی من چطور میتوانستم دراین مورد بی‌تفاوت باشم؟ آرزوی جایزه اسکار را داشتم ولااقل یك جایزه باید نصیبم میشد. اگرآکادمی اسکار فقط به فیلمهای هنری جایزه میدهد، می‌بایستی یك فیلم هنری بسازم‌که تاآن زمان‌کسی نظیرش را ندیده باشد!

***

«**والتر وانجر**» مقدمات تهیه فیلمی را از روی رمان «**گریس‌زارینگ استون**» که «**چای تلخ ژنرال ین**» نام داشت، برای‌کلمبیا فراهم میساخت. داستان این فیلم سرگذشت عاشقانه یك ژنرال چینی ویك میسیونر آمریکائی بود. نمایندگان دوفرهنگ مختلف‌که باندازه دوقطب ازهم دور بودند. «**ادوارد پریمور**» سناریوی‌این فیلم را نوشت ومن به «**والتر وانجر**» التماس کردم‌کارگردانی آن را بمن بدهد و او هم موافقت‌کرد.

دراین فیلم سه رل مهم وجود داشت: یك زن‌جوان وزیباکه میسیونر آمریکائی‌بود، ژنرال ین، ژنرال جنگهای داخلی چین ویك مرد آمریکائی‌که مشاور اقتصادی او بشمار می‌آمد.

برای ایفاء نقش میسیونر آمریکائی‌که زنی بظاهر سرد ولی درباطن سوزان‌وپرحرارت‌بود، بآسانی «**باربارا استانویك**» را انتخاب‌کردیم. مشاور مالی ژنرال ین مردی بود خشن وجدی ومن‌برای بازسازی این نقش «**والترکانلی**» را،که از هنرپیشگان سرشناس برادوی بود، درنظرگرفتیم. مشکل بزرگ پیداکردن هنرپیشه‌ای برای بازی نقش ژنرال ین بود و من نمیخواستم یکی از هنرپیشگان بزرگ آمریکائی با گریم رل اورا بازی‌کند. باین‌جهت درجستجوی یك چینی‌واقعی با قد بلند ورفتار آمرانه بودم. اما چنین‌کسی درهالیوود وجود نداشت. تمام چینی‌های مقیم هالیوود قدکوتاه‌بودند. بالاخره‌بعدازجستجوهای فراوان‌یك آکتور گمنام سوئدی‌را بنام «**نیل‌استر**» انتخاب‌کردیم. وی مردی خوش‌قیافه باچشمهای آبی بودکه انگلیسی را با لهجه خاص وکتابی حرف میزد وچهره‌ای اسرارآمیز وباشکوه‌داشت. ولی چطور میشد یك سوئدی را به قیافه یك چینی درآورد؟ چشمهای آبی‌رنگش درفیلم سیاه وسفید خاکستری میشد. از آن گذشته باید چشمهایش را تنگ ومورب میکردیم. طریقه معمولی و متداول برای این کارکشیدن گوشه چشمها بطرف‌گوش وثابت‌کردن آنها دراین‌حالت بود. ولی ما میخواستیم راه حل بهتری‌که درعین حال طبیعی‌تر باشد پیداکنیم. ضمن بررسی روی چهره‌ها چنین فهمیدم چشمهای‌آنان با چشمهای سایرین دوتفاوت‌کلی دارد اول اینکه پلك بالای چشم چینی‌ها صاف وبدون چین است. دوم اینکه مژه‌های چینی‌ها کوتاه‌تر ازمژه‌های چشم غربی‌ها است. این فکررا باگریمور فیلم درمیان‌گذاردم و او با خمیر مخصوص پلك چشم «نیل‌استر» را صاف وپف‌آلودکرد ومژه‌هایش‌را نیز کوتاه نمود. بعد بی‌آنکه تغییر دیگری درچهره این هنرپیشه بعمل آوریم، از او تست‌گرفتیم ونتیجه روی پرده‌کاملاً رضایت‌بخش بود. صاف‌کردن پلك بالایش باعث شده بودکه چشمهای او همیشه نیمه‌باز بماند واین درست همان حالتی بودکه ما میخواستیم. وقتی «**نیل‌استر**» لباس ژنرال ین را پوشید هیچکس نمیتوانست دراصالت هویت او شك‌کند. فقط می‌بایستی راه رفتن وحرکات یك ژنرال چینی را یاد بگیردکه با کمی تمرین این اشکال هم برطرف شد. هنگام فیلمبرداری، دوربین بیشتر با زاویه سر بالا از او فیلم میگرفت ودرنتیجه ابهت بیشتری به اندام وحرکات او می‌بخشید.

باین ترتیب توانستیم یك ژنرال ین واقعی با خصوصیات مردانه ودرعین حال اسرارآمیز بسازیم. نمایش«**چای‌تلخ ژنرال ین**» درانگلستان وکشورهای مشترك‌المنافع بخاطر نشان دادن روابط عاشقانه یك مرد زردپوست با یك زن سفیدپوست ممنوع گردید واین امربخصوص‌باعث شکست تجارتی این فیلم شد. ازطرفی فیلم جایزه

صحنه‌ای ازفیلم «چای تلخ ژنرال ین»







عکس بالا : جنون آمریکائی

عکس پائین : فرانك کاپرا به هنگام هدایت بت دیویس وگلن‌فورد درفیلم « جیبی پر ازمعجزه »

(درتهران : معجزه سیب – ۱۹۶۱)

اسکار هم نبرد . بجهنم ! داوران جایزه اسکار شعور تشخیص فیلم هنری راهم نداشتند ! بااینحال **«چای‌تلخ ژنرال ین»** یکی‌ازمحبوب‌ترین‌فیلمهای من‌است . این‌فیلم برنامه افتتاحیه سینمای معروف **«رادیوسیتی موزیك‌هال»** بود .

ضمن فیلمبرداری این فیلم دواتفاق جالب افتادکه درعین حال با مزه وتأسف‌انگیز بودند . وقتی ما مژه‌های **«نیل‌استر»** راکوتاه‌کردیم بیاد این‌مطلب نبودیم که یکی‌ازخواص مژه‌ها محافظت کردن چشمها درمقابل نور شدید است . روز اول فیلمبرداری وقتی برای ایجاد نورخورشید صحنه را دراستودیو با آرك روشن‌کردیم ، چشمهای **«نیل‌استر»** درمقابل این نور بشدت ناراحت شدند طوریکه تا آن زمان پزشك استودیو نظیرش را ندیده بود . بهمین‌جهت دستور داد وی درفواصل فیلمبرداری دریك‌اتاق تاریك‌بماند وهنگام تمرین عینك آفتابی بچشم بزند . علیرغم این اقدامات احتیاط‌آمیز **«نیل‌استر»** درطول فیلمبرداری بشدت ازناراحتی چشمهایش رنج می‌برد وپزشك استودیو مرتباً چشمهایش راکمپرس‌کرده ودر آنها داروهای مسکن میریخت . با این احوال این سوئدی شجاع نقش خودش را درفیلم درحد کمال به پایان رسانید .

ازطرفی **«والتر کانلی»** دچار بیماری آسم بود و باکمترین تلاش بدنی نفسش میگرفت . بهمین جهت تا آن زمان هرگز سوار هواپیما نشده ومقابل دوربین فیلمبرداری ظاهر نگردیده بود . ما داشتیم صحنه حمله شبانه به قطار ژنرال ین را میگرفتیم که ناگهان‌یادم‌آمد **«والتر کانلی»** باید دریکی از واگنهای باری باشد. طبق قرارداد او میتوانست به بازی درتآتر درنیویورك ادامه دهد تا زمانی‌که باو احتیاج داشته باشیم بااطلاع قبلی خودش را به هالیوود برساند. من به نماینده کلمبیا در نیویورك تلفن‌کردم وگفتم **« والتر کانلی »** را سوار هواپیمای شب‌کند تا روز بعد درهالیوود سرصحنه باشد. همان شب وقتی**«والتر کانلی»** بعد از اتمام نمایش به اتاقش برمیگردد ، نماینده‌کلمبیا اورا سوار یك اتومبیل لیموزین میکند و با اسکورت پلیس آژیرکشان بطرف فرودگاه می‌برد. **«والتر کانلی»**که همیشه زندگی

آرام ومنظمی داشت ، با لباس وگریم نمایش داخل لیموزین ودرراه فرودگاه ازفرط وحشت تمام بدنش خیس عرق میشود . اتومبیل حامل «**والتر کانلی**» با سروصدا وارد فرودگاه شده ومقابل هواپیمائی که انتظار آنهارا میکشید توقف میکند . نماینده کلمبیا اورا داخل هواپیما کرده وهواپیما بسوی غرب پرواز میکند . « **والتر کانلی** » نخستین‌بار بودکه سوار هواپیما میشد . ازبخت بد درتمام مدت پرواز هوا منقلب بوده وهواپیما تکانهای شدید میخورده‌است . «**کانلی**» بیچاره دراین مدت نه میتواند غذا بخورد ونه میتواند بخوابد . فقط عرق میریزد و زیرلب دعا میخواند . در فرودگاه لوس‌آنجلس دو تن از آسیستانهای من انتظار اورا میکشیدند . بمحض نشستن هواپیما «**والتر کانلی**» خسته ودرمانده را سوار لیموزین دیگری‌کرده و با اسکورت پلیس آژیرکشان بطرف هالیوود حرکت میکنند . در طول راه «**کانلی**» طوری ازحوادثی‌که برسر او آمده بود وحشت‌کرده بودکه حتی یك‌کلمه حرف نمیزند . ساعتی بعد اورا در «**سان فرناندو والی**» سرصحنه آوردند . درآنجا نیز غوغائی بود . هزاران‌سرباز درمیان‌نورپروژکتورهافریادکشان به قطار حمله میکردند . متصدیان لباس اورا از اتومبیل بیرون‌کشیده ، بیك چادربرده ولباسهای فیلم را برتنش پوشانده ونزد من آوردند . من پشت یك‌دوربین‌بودم و داشتم یك‌صحنه پرحرکت ومشکل را تنظیم میکردم . یکی ازآسیستانها درحالیکه بازوی «**کانلی**» را بلند میکرد فریاد زد : «**آقای کانلی حاضر !**» نگاه سریعی باو انداختم . گریم صورتش را عرق پاك‌کرده بود وچشمهایش‌ازفرط وحشت‌داشت‌ازحدقه درمیآمد! فریاد زدم: «**خیله خب ، آقای کانلی، ما حاضریم. شما سوار واگن سوم شوید وهنگامیکه واگن جلوی این‌دوربین رسید، ازواگن‌بپرید بیرون!**» کانلی ازمن‌پرسید: «**آنوقت من‌چکارباید بکنم؟**» صدایش‌گوئی ازته چاه درمیآمد. درجواب گفتم: «**هیچ‌کار . زیرپایتان شن نرم است !**» بعد بیکی ازآسیستانهایم گفتم : «**سام ، دونفر را همراه آقای کانلی کن تا درپریدن باو کمك کنند !**» فوراً دو نفربازوان «**کانلی**» راگرفتند و اوراکشان‌کشان بطرف واگن برده وسوار کردند . من فریاد زدم : «**حاضر ! اکشن !**» قطار بحرکت درآمد وصدای شلیك هزاران مسلسل وتفنگ بلند شد . هنگامیکه واگن «**کانلی**» جلوی دوربین رسید ، آن دونفر که خودشان را پنهان کرده بودند ، اورا از واگن بیرون افکندند ! «**کانلی**» مثل یك جسد جلوی دوربین افتاد و درحالیکه از فرط درد بخود می‌پیچد ، همانجا باقی ماند . یك پایش شکسته بود . یك نفر فریاد زد : «**آمبولانس !**» فوراً دو مأمور سفیدپوش اورا روی برانکار قرار داده وسوار آمبولانس کردند وآمبولانس آژیرکشان حرکت کرد. برای سومین‌بار درطول‌بیست‌وچهار ساعت «**والتر کانلی**» آکتور سرشناس برادوی سوار اتومبیلی بود که با صدای آژیر حرکت میکرد . ولی این‌بار به پشت خوابیده ودیگر از چیزی وحشت‌نداشت. چون‌یك‌پایش شکسته بود!

«**والتر کانلی**» از شر این فیلم خلاص شد؟ باید بگویم‌که خیر ! چون پنج ساعت بعد با پای گچ‌گرفته سرصحنه حاضر شد . ما حتی توانستیم اورا با پای‌گچ گرفتـــه در دوپلان عمومی نیز شرکت دهیم (بقیه مدت فیلمبرداری وی باچوب زیربغل راه میرفت) .

صبح روز بعد بعداز پایان کـــار بسراغ «**کانلی**» که درچادری نزدیك یك بخاری نشسته بود رفتم . چشمهایش بنقطه نامعلومی خیره شده بود . سئوال احمقانه‌ای از او کردم : «**حالت چطوره والتر ؟**» . زیرلب جواب داد « **حالم چطوره بیرحم ؟!** »

***

فیلم بعدی من « **خانم یك روزه** » هفتم سپتامبر ۱۹۳۳ در « **رادیوسیتی موزیك هال** » افتتاح شد . این فیلم درچهار رشته بعنوان **بهترین فیلم، بهترین‌کارگردانی، بهترین سناریووبهترین هنرپیشه** کاندید دریافت جایزه اسکار گردید . بالاخره من به‌آرزویم میرسیدم . درآن زمان من کارگردانی یك فیلم‌کمدی را برای‌کلمبیا شروع کرده بودم ولی تمام حواسم متوجه اسکار بود . هرروز برایم بیشتر مسلم میشدکه چهار جایزه اسکار نصیب فیلم من خواهد شد. این یك رکورد بود چون تا آن زمان هیچ فیلمی چهار جایزه نبرده بود . برای ایراد نطق تشکر مرتباً کاغذ سیاه میکردم ودر سبد میافکندم . جلوی آئینه ژستهای متواضعانه و تشکرآمیز میگرفتم و در جستجوی‌کلمات مناسب برای‌بیان‌احساساتم بودم. اولین‌اسموکینگ‌دوران‌زندگیم‌را به‌بهترین‌خیاط سفارش دادم وخیال داشتم بعد ازدریافت جوایز خانه‌ای درمحله اعیان‌نشین «**بورلی هیلز**» اجاره کنم .

مراسم توزیع‌جوایز اسکار درهتل **بالتیمور** انجام میشد واجراکننده مراسم دوست قدیمی‌ام «**ویل راجرز**» بود . همسرم‌که آخرین ماههای دوران بارداری را میگذرانید نتوانست درمراسم شرکت‌کند ومن‌درعوض ده‌نفر ازدوستان‌صمیمی‌ام را دعوت‌کردم‌که دراین مراسم شریك شادی من باشند . بالاخره لحظه موعود فرارسید ومراسم آغازگردید . هنگام اعلام جوایز رشته‌های فنی توسط «**ویل راجرز**» من روی ابرها پـــرواز میکردم . هربار‌که نام‌کسی را بعنوان برنده اعلام میکردند ، جمعیت بشدت اورا مورد تشویق قرار میدادند . برنده ازجا بلند میشد ودرحالیکه از میان جمعیت میگذشت ، پروژکتوری بـــا نور خیره‌کننده اورا تا روی صحنه تعقیب میکرد . درآنجا با تبسمی حاکی ازپیروزی جایزه‌اش را دریافت میداشت . بالاخره نوبت به جوایز مهم رسید کـــه اولین آنها بهترین سناریو بود . «**ریسکین**» که برای نوشتن سناریوی فیلم من کاندید بود نگاه‌کردم . وی پشت یکی ازمیزهای مجاور نشسته وحالتی آرام داشت ولی با هرپکی که بسیگار میزد ، مقدار زیادی ازآن خاکستر میشد . «**ویل راجرز**» جایزه را اعلام‌کرد : «برنده جایزه بهترین سناریو . . . (پاکت را باز کرد) . . . **ویکتورهرمن وسارامیسون** برای‌فیلم «**زنان‌کوچك**» .

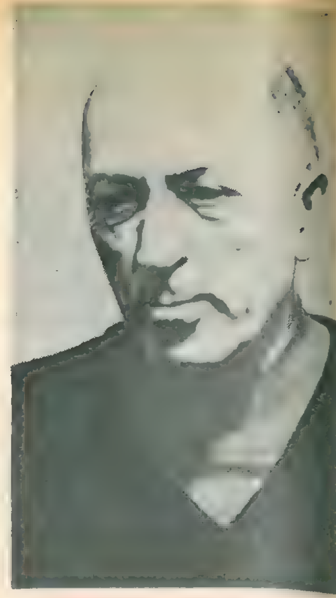
این جایزه مرا بشدت ناراحت‌کرد . ولی ناامید نشدم وبخودم‌گفتم باید بسه جایزه قناعت کنم . سرمیز ما همه در اضطراب بودند . چون جایزه بعدی مربوط به بهترین‌کارگردانی بود . وقتی «**ویل راجرز**» داشت پاکت نام برنده را باز میکرد ، من برای آخرین‌بار طوری‌که کسی متوجه نشود بورقه‌که روی آن نطقم را نوشته بودم ، نگاه‌کردم . ولی دستهایم میلرزید وناچار ازخواندن آن منصرف شدم . «**ویل راجرز**» چند کلمه محبت‌آمیز راجع به‌کارگردان برنده گفت وبعدپاکت‌را بازکرد: «**بهترین‌کارگردان سال...** (کاغذ را نگاه کرد و شروع کرد بخندیدن) **عجب ! .. عجب ! که اینطور ! خیلی وقته این مرد جوون رو میشناسم . اون‌کارش رو ازصفر شروع‌کرده است . انتخاب بهترین ازاین نمیشد. بیا جایزه‌ات رو بگیر فرانك !**»

سرمیز ما ناگهان صدای هورا و دست‌زدن بلند شد . ازآنجائیکه ما نشسته بودیم تا صحنه راه زیادی بود . درحالیکه ازمیان جمعیت میگذشتم ومرتب زیرلب میگفتم ببخشید ، بطرف صحنه حرکت‌کردم . نور پروژکتور دنبال من میگشت ومن با علامت دست اشاره‌کردم **اینجا هستم !**

بعد ناگهان نور پروژکتور ازمن دور شد وروی مردی افتاد‌که ازطرف دیگر روی صحنه میرفت . صدای‌کف‌زدن جمعیت افزایش یافت و «**فرانك لوید**» قدم‌بصحنه گذارد. «**ویل راجرز**» با خوشحالی از او استقبال‌کرد . «**فرانك لوید**» برنده جایزه‌بهترین‌کارگردانی– با«**ویل‌راجرز**» دست داد وجایزه‌اش را درمیان غریو جمعیت دریافت داشت . من بهت‌زده وناامید درتاریکی سرجایم ایستاده بودم‌که فریاد خشمگینانه‌ای پشت سرم بلند شد : «**بنشین آقا !**» .

سینمای هنر و تجربه

CINEMA D'ART ET D'ESSAI



* ژان لسکور «رئیس مجمع فرانسوی سینماهای هنروتجربه» .

راه حلی برای نمایش عمومی فیلمهای غیرتجاری

CINEMA D'ART ET D'ESSAI

سینماهای « هنر وتجربه » نخستین‌بار در فرانسه بمنظور نمایش فیلمهای هنری وتجربی که درسیستم تجارتـی توزیع ونمایش فیلم امکان راه‌یابی نداشتند، بوجود آمدند . این سینماها هم‌اکنون درفـرانسه توسط « مجمع فرانسوی سینماهای هنر و تجربه »(AFCAE) و با کمك مالی دولت اداره میشوند . دربسیاری ازکشورها نیز سینماهای خاص بهمین منظور و با مقرراتی مشابه سینماهای « هنروتجربه » فرانسه به‌نمایش فیلمهای غیرتجارتی اختصاص داده شده‌اند که بالاتفاق « اتحادیه بین‌المللی سینماهای هنـر وتجربه » را تشکیل داده‌اند . در مطلب حاضر ابتدا تاریخچه «سینماهای هنر وتجربه فرانسه» وسپس گزارش ژان لسکور در مجمع عمومـی «اتحادیه بین‌المللی سینماهای هنروتجربه» که درسال ۱۹۷۲ در « بنالمادنا»ی اسپانیا تشکیل گردید ازنظرتان میگذرد .

تاریخچه سینماهای هنری وتجربی فرانسه

ازنخستین سالهای دهه سوم قرن حاضر ، دوستداران سینما درفرانسه تلاشهای پراکنده‌ای را برای‌نمایش شاهکارهای‌بزرگ سینماکه بدلیل غیرتجاری‌بودن درسینماها بنمایش درنمی‌آمدند، آغازکردند. «ژان تدسکو» ازسال ۱۹۲٤ تـا ۱۹۳۰ درتآتر «ویوکلمبیه» فیلمهای سینماگران بزرگ را جمع‌آوری‌کرده وبنمایش درآورد . بعد ازآن «آرمان تالیه» سینمائی بنام «استودیو اورسولین» بهمین منظور تأسیس‌کرد وبدنبال آن «استودیو ۲۸» توسط «ژان موکلر» تأسیس گردید . در سال ۱۹۳۹ « ژان واله » سینمای « چشم پاریس » و « پیر برون برژه » سینمای « استودیوفیلم » را باین منظور اختصاص دادند. نخستین تلاش‌برای همکاری این‌سینماها باشکست روبرو شد . در سالهای بعد «ژان زای» وزیر فرهنگ وقت‌که خود یکی‌ازپایه‌گذاران فستیوال کان بود ، بفکرافتادکه برای حمایت ازفیلمهای هنری ، کمك مالی دولت ضروری است . آندره بازن منتقد معروف فرانسوی‌نیزدراین راه‌کوشش فراوان‌کرد تا اینکـه سرانجام در سال ۱۹٤۵ آندره مالرو وزیر اطلاعات وقت فرانسه مأمور تهیـه پروژه‌ای بمنظور تدوین قانون تشکیل سینماهای هنر وتجربه‌گردید . تدوین این قانون ده سال بطول انجامید تا اینکه درسال ۱۹۵۵ مجمع فرانسوی سینماهای هنر وتجربه تأسیس شد . درآن زمان فقط پنج سالن نمایش ازاین‌نوع وجود داشت . درسال ۱۹۵٦ تعداد آنها به یازده ودرسال ۱۹٦۷ به نوزده رسید . آندره مالرو در گزارشی‌که بمنظور لزوم تأسیس سینماهای هنر وتجربه تهیه‌کرد ، اینطور می‌نویسد : «دولت نمی‌تواند هنررا تحت رهبری قرار دهد ، فقط باید بآن خدمت‌کند .»

برای طبقه‌بندی وانتخاب سینماهای «هنر وتجربه» دوطرح پیشنهاد شد :

سینما برحسب سالن یا سینما برحسب فیلم . بعد ازمطالعات فراوان طرح اول تصویب شد وکمیسیونی مأمور انتخاب سینما برحسب موقعیت محلی ونـوع تماشاگران‌گردید . مدیران این سینماهاکه نیز عهده‌دار انتخاب فیلمها وتعیین برنامه‌های نمایش می‌باشند ، تحت ضوابط خاص انتخاب میگردند . در قانون تأسیس سینماهای «هنروتجربه» فیلمهای هنری وتجربی اینطور توصیف شده‌اند: «فیلمهای‌هنری– درهراندازه‌ای که باشند – محتوای آنها برانگیزنده تمایلات استتیك در تماشاگران است . فیلمهای تجربی فیلمهائی هستندکه هدف آنها جستجوی راههای تازه دربیان سینمائی است .»

هم‌اکنون بیست‌ویك‌کشور عضو «اتحادیه بین‌المللی سینماهای هنر و تجربه» هستندکـه مجموعاً پانصدوبیست سالن‌را باین‌منظوراختصاص داده‌اند . درفرانسه سینماهای «هنروتجربه» نه درصدکل سالنهای سینما و ده درصد مجموعه صندلیهای سینمای این‌کشوررا دارا می‌باشند واز نظر تعداد تماشاگر هفده درصدکل تماشاگران برای دیدن فیلم باین سینماها میروند . بیشترین این سینماها در«کارتیه لاتن» (محله دانشجوئی) وشانزه‌لیزه قرار دارند .

* * *

«ژان لسکور» رئیس « مجمع فرانسوی سینماهای هنروتجربه» درمجمع‌عمومی «اتحادیه

ادامه درصفحه ٥٦

درپاسخ اینکه چرا سینمای امروز را دوست نداری!

صداقت واژه‌ی

اسماعیل نوری علاء :

نمیدانم این احساسی شخصی‌ست که من آن‌را ناخودآگاه تعمیم میدهم، ویا واقعاً دیگرانی نیز ، که به صاحب عقیده‌بودن واصالتشان درکار نقد فیلم اعتقاد دارم ، دراین احساس با من شریکندکه سینمای امروز سینمای «صادقانه»ای نیست ، وچیزی درآن گم شده است ؛ چیزی‌که روزگاری فیلم‌های دریادماندنی ما را ازخود پرکرده بود وسینما را بعنوان هنری دوست‌داشتنی برایمان مطرح میساخت . بهرحال، چه دراین احساس «شریك جرمی» داشته باشم وچه نداشته باشم ، اگر اکنون ازاین فقدان «صداقت» – که من آنرا «فرومردن مفهوم صداقت» می‌خوانم – سخن میگویم ، تنها ناگزیر به بیان عقاید شخصی خویشم . عقایدی‌که درپیلهٔ تنهائی روح وجانمان را می‌خلند ، ودربی‌زبانی یا بی‌همزبانی‌های امروز، که هرمهری را درنقابی ازنفرت وتندی وتیزی پوشانند ، ما را بیشتر وبیشتر به جداشدن ازسینمای رایج وامی‌دارند .

باری ، بدیهی‌است‌که نخست باید این واژه‌ی دست‌مالی‌شده‌ی اعصار را بازبینی کنم و معنای واقعی آن را از دل گردوغبار سوزناکی‌هـا و رمانتیك بازی‌ها و اخلاقیاتی‌که اکنون تنها درانشاء کودکان دبستانی پیدا می‌کنند بیرون‌کشم ولااقل منکه از «صداقت» سخن میگویم ، برای خود روشن سازم‌که این واژه چه معنائی دارد ، وآن‌گاه بپردازم باینکه چرا فکر می‌کنم امروز این واژه «بی‌مفهوم» شده و «سینمای صادقانه» دراین بی‌مفهومی مرده است .

صداقت را معمولاً مترادف «راستگوئی» می‌گیرند و «صدیق» کسی‌را می‌دانندکه راست بگوید. این‌معنی البته جامع‌است اما مانع نیست ، بعبارت دیگر درست است‌که هرصدیقی راستگوست ، اما هرراستگوئی صدیق نیست . درواقع صداقت به نوع خاصی ازراستگوئی ناظر است . درحوزهٔ کلام ، آنچه میگوئیم ممکن‌است با واقعیتی‌که ازآن میگوئیم مطابقت داشته باشد ؛ این معنی راستگوئی است . اما ممکن است‌که راست گفته باشیم برای‌اینکه قصد و نیت خاصی ازگفتارخود داشته‌ایم ، یاگفته‌ی راست خودرا درزمینهٔ کلی‌خاصی‌بکارگرفته باشیم که‌آن زمینه درمحاسبات ما منافع ما را درآن راستگوئی تخمین زده باشد . این راستگوئی‌ست ، اما صداقت نیست . درعین حال راستگوئی بیشترناظر برحوزهٔ کلام است ، حال آنکه شمول صداقت بکلیهٔ اعمال ورفتار وافعال ما می‌کشد .

این عدم تطابق بین دو واژهٔ «صداقت» و «راستگوئی» موجب میشودکه اغلب دربکاربردن ترجمه کلمهٔ «صداقت» به مترادف‌های دیگر این‌کلمه نیـز برمی‌خوریم . مثلاً دربسیاری ازمواقع این واژه معنای «دوستی» نیز می‌دهد و «صدیق» را به «دوست» هم ترجمه می‌کنند : دوست‌ازآنجاکه غمخوارماست درگفتاروکرداروپندارش باما صدیق‌است.

شاید ترجمهٔ جامع‌الاطراف کلمه « صداقت » همان دستور سه گانه باستانی باشد : «پندارنیك ، کردارنیك وگفتارنیك» و «صدیق» کسی را باید خواندکه درهرسه ساحت موجودیت خویش این‌گونه باشد . اما باز «صداقت» حوزهٔ وسیع‌تری را شامل میشود . اینگونه‌که ازصداقت سخن گفتیم لاجرم ظهور آن را منوط به «غیرخویش» دانستیم : با «دوست» صدیق هستیم ونسبت به او درگفتاروکرداروپندار راستی‌ونیکی می‌کنیم . بعبارت دیگـر حضور «صداقت» را معتبر به غیردانستیم . این اعتبار – لاجرم – صداقت را امری اعتباری میسازدکه باز درصورت عدم شرایط لازم وجود نخواهد داشت . بعبارت دیگر محمل صداقت را تنها درشخص صدیق جستجو نکردیم ، بلکه آن را دررابطهٔ او ودیگری ظاهر ساختیم واین دیگر خود دارای شرایطی شد : دوست ما شد ، مورد محبت ما شد ، وهرکس ناشناس بی‌چهره نبود .

اما اگر درجستجوی مفهوم عام این‌کلمه باشیم لازم است آن را درموقعیت‌های بی‌شرایط جستجوکنیم . زیرا درحوزهٔ رابطه باکسی‌که دوست ماست ، صداقت خود ناشی ازغرض‌است . ازاین‌روی چاره‌ای نیست جزاینکه به‌خود «نیکی» اصالت ببخشیم وصدیق‌راکسی بدانیم‌که دوستدار وهواخواه این نیکی‌ست ، درپندار وکردار وگفتارش – بی‌آنکه اغراض ونیت‌ها وشرایط ومخاطب را دخالت دهد – گرایش به‌نیکی‌دارد وصادقانه کردار می‌کند ، می‌گوید ومی‌پندارد .

بعبارت دیگر ، دریك تحلیل نهائی ، صداقت یعنی نیك پنداری بی‌شرایط ، نیك‌کرداری بی‌شرایط ونیك‌گفتاری بی‌شرایط . واگر اینجا سخن ازشرایط میگوئیم منظورنظر شرایط خارج ازماست ، وگرنه چنین صداقت بی‌شرطی تنها درظل یك شرط امکان ظهور دارد وآن اصالت بخشیدن به خود نیکی است .

دراینجا اصالت بخشیدن یعنی قایل‌شدن بوجود چیزی دربیرون ازحوزه اختیار ما ، یعنی قراردادی واعتباری نبودن آن چیز وبالاخره یعنی حقیقی‌بودن آن . مفهوم‌های موجود درذهن راکه بررسی می‌کنیم ، بلافاصله بدو دسته تقسیم میشوند : آنهاکه به اختیار ما هستی می‌یابند ودرتحت شرایط «انسانی– اجتماعی» خاصی«هستند» ، وآنهاکه دربیرون اختیار خواهیم‌کرد . اما هیچ نشست‌وبرخاستی نمی‌تواند دمیدن خورشید کردکه ازاین پس رنگ سبز را برای توقف ورنگ سرخ را برای عبور اختیار خواهیم‌کرد . آیا هیچ نشست‌وبرخاستی نمی‌تواند دمیدن خورشید را ازمشرق به مغرب تغییر دهد . به دمیدن خورشید اصالت میدهیم وآن را واقعیتی می‌خوانیم‌که دربیرون ازشرایط زندگی و ارادهٔ ماست، ومعنی رنگ‌های بکاررفته درکار ایاب وذهاب را فاقد اصالت میدانیم وآن را موضوعی معتبر به قراردادی اجتماعی می‌نامیم . بدینسان اگر می‌خواهیم به «نیکی» نیز اصالت بخشیده وظهور آن را درتجلیات پندار وگفتار وکردار انسان «صداقت» بنامیم ، لازم است‌که به نیکی ، بعنوان یك موجودیت خارج ازشرایط ارادهٔ خود ، قایل باشیم .

ازسوی دیگر دراین اصالت دادن باید توجه داشته باشیم‌که به چیزی اصالت میدهیم‌که تحقق وجودیش تنها درخود ما ممکن است.ومحل بروز وظهوری جز ما ندارد . درماست وبودنش خارج از ارادهٔ ماست ، اما ظهورش در ارادهٔ ماست . می‌توانیم به‌آن رأی دهیم وایمان بیاوریم وبرحسب آن «صادق» باشیم ، ونیز می‌توانیم چنین نکنیم .

بدینسان طبیعت مفهوم «صداقت» ما را با مفهومی دیگر آشناکرد که صاحب شرط خاصی برای تحقق مفهوم صداقت است : «نیکی» وشرط اصالت آن . اما همین‌که به چنین مفهومی برمی‌خوریم ، آ نرا درداخل شبکهٔ وسیعی ازفرضیات اولیه ونیز زائیدهٔ نتایج بسیاری ازفرضیات ثانویه می‌یابیم . بعبارت دیگر وجود نیکی وتحقق اصالت آن ، خود منوط به قایل‌بودن به وجود نیکی – خارج از اراده بشر – ودرسرشت وطبیعت اوست ونیز اینکه هرکس به این نیکی ذاتی اجازه بروز وظهور درپندار

بی‌مفهوم سینمای امروز

وگفتار وکردار خود دهد «صدیق» است و افعال و اعمالش ازصداقت نشأت می‌گیرد .

اما توجه به سرشتی ازاینگونه برای بشردرحوزهٔ تفکر مسلط علمی شایع روز نمی‌گنجد. برای علم «نیکی» یك مفهوم غیرعلمی‌ست وسرشت (جز درمورد تفاوت‌های موروثی) چیزی نیست جز آمادگی‌های مساوی انسان‌ها برای درك وتربیت شدن . درشبکه روابط «اجتماعی – انسانی» نیز علم به مفاهیمی ازقبیل نیك‌وبد وصداقت بعنوان مجموعه‌های ارزش مبتنی بر قراردادهای اجتماعی می‌نگرد وحتی ، دریك دیدکلی‌تر، آنهارا مفاهیمی میداندکه ازعصرتفکر متافیزیکی درذهن بشر باقی‌مانده است . متفکرین اجتماعی نیز این مفاهیم را تنها بعنوان قراردادهای برآمده ازشرایط خاص اجتماعی تفسیر می‌کنند ، وازآنجاکه شاهین ترازوی مفاهیم اجتماعی «منافع توده مردم» است ، همه ارزش‌ها را با این ترازو می‌سنجند وآنها را خوب یا بد می‌دانند . بعبارت دیگر نیك‌وبد امروزه دومفهوم معادل هم هستندکه یکی برای مردم فایده‌بخش است ودیگری نیست .

خودبخود دراین میانه «ضمانت اجرای» خاص این مفاهیم نیز نمی‌تواند درسرشت آدمی ودرتعهد ازلی او به نیکی نهفته باشد . ونیك بودن ، بمعنی درجهت منافع مردم بودن ، اگربمدد تفکر پذیرش‌فرد در او تحقق پیدا نکند به نیروی فشار اجتماعی تحصیل میشود . انسان دربرابر باطن وسرنوشت وخدای خود مسؤولیتی ندارد ، این مسؤولیت ازجانب اجتماع وبه لحاظ اینکه او دراجتماع زندگی می‌کند برعهده او گذاشته میشود وپاداش وجزای عمل یا عدول ازعمل برحسب این مسؤولیت از جانب جامعه تعیین میشود .

بکلامی دیگر ، ازاین دیدگاه نیکی دارای اصالت نیست ، مفهومی ساخته ذهن بشراست‌که اگر فرد این مفهوم جعلی را نپذیرفت وبدان عمل نکرد ، اجتماع درصورتیکه هوشیاری‌وقدرت‌کافی داشته باشد اورا بخاطر این عدول ازیك مفهوم قراردادی تنبیه می‌کند .

پس صداقتی‌که تا دیروز برحسب ضرورت درونی وازوجدان متعهد انسانی دارای سرشت نیك برون می‌تراوید یکباره مبدل به مفهومی گردیده است‌که برمتن مجموعهٔ ارزش‌هائی قراردادی موجودیت می‌یابد، وبعبارت دیگر امری اعتباری‌ست . انسان از درون مجبور به صداقت نیست ، بلکه صداقت را درقبال مفهوم قراردادی اجتماعی «نیکی» باختیار خویش برمی‌گزیند ، ودلایل این گزینش ، همه دلایلی اجتماعی وتاریخی هستند.

دراین حال «عدول» ازقراردادها هنگامی پیش می‌آیدکه انسان منافع خویش را نه درگروه ، که درمقابل گروه می‌یابد وبعبارت دیگر سود شخصی خودرا دراین می‌بیندکه ازقراردادهای اجتماعی سرباز زند. اما ازآنجاکه اینگونه قراردادها دارای ضمانت‌های اجرائی اجتماعی‌هستند وسرباززدن علنی ازآنها فشار اجتماعی را معطوف به سرباززننده می‌کند ، شخص درظاهر حفظ قرارداد ، از راه‌های پنهان وبطرقی غیرمستقیم دست به عدول ازقراردادها می‌زند .

درآغاز عصرتفکر علمی ، با نفی سرنوشت وتقدیر ، وجانشین‌ساختن انسان درمقام خدا ، نام‌هائی نظیر «اجتماع ، بشریت وانسان» بقدرمفاهیمی نظیر «خدا و وجدان» شورانگیز بود و «نیکی انسانی – اجتماعی» که جانشین «نیکی ذاتی وفطری» شده بود بقدرکافی جاذبیت داشت‌که صداقت لازم درگفتارها وپندارها وکردارها را محفوظ بدارد . اما اکنون پس ازگذشت دوقرن رفته رفته آنچه برافکار مسلط میشود لزوم صیانت وحفظ منافع شخصی است درمقابل جامعه‌ایکه بنام آن مفاهیم ازفرد دعوت می‌کند تا منافع خویش را درگروه ببیند وبرای برآورده شدن یك هدف درازمدت‌که نتیجه آن زندگی بهتر برای تمام افرادگروه است ازمنافع بلافاصله وکوتاه مدت خویش بگذرد .

بعبارت دیگر مفاهیمی‌که درظل نام‌هائی نظیر «خدا» معنی پیدا می‌کردند ، اکنون فرصت معنی عوض‌کردن را هم ازدست‌داده‌اند ویکباره ازمعنی تهی شده‌اند . بقول بزرگی اکنون نهرخروشان معنویت (بعنوان مجموعهٔ معانی خاصی‌که اصالت دارند) درفاضلاب «من» – که علم جهان را با آن می‌خواند – بهرز می‌رود ورنگ‌های گوناگون این مفاهیم درزیر سلطهٔ خاکسترخودخواهی‌انسانی –که مجموعهٔ ارزش‌های‌پیش‌روی‌خویش را جعلی وقراردادی می‌یابد – رنگ می‌بازند . «نیچه» صحراهارا می‌بیند که پیش می‌تازند وهمه چیزرا فرو می‌بلعند و بکت درپایان این بازی از روزنه‌های چشم مانند صحنه‌ای‌که آراسته است دربیرون جز تسلط خاکستر چیزی نمی‌یابد .

آنکه اصالت دارد ، درگیرودار شاعرشدن به پوچی ارزش‌های قراردادی ، پرپر می‌زند ومیمیرد . وآنکه اصالت ندارد ، با استفاده از اعتباری بودن همهٔ ارزش‌ها ، مزورانه نقاب هواخواهی قراردادها را بچهره می‌زند وفرورفته درعمق خودخواهی وسودجوئی ، و با محاسبه وگزینش سهل‌ترین راه‌های وصول به منافع بالاتر، زنده می‌ماند وعمل می‌کند .

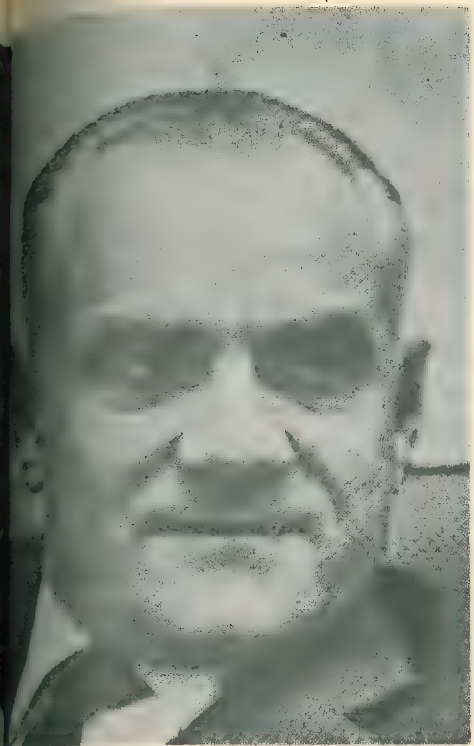
برای تجلی صداقت ، که اکنون می‌توان آن را «دل و زبان یکی بودن» دانست فرصت بشتاب ازدست می‌رود. صدیق‌ترین مردمان خاموشان بغض‌کرده‌ای هستندکه برخلاف گواهی دل خویش تکیه‌گاهی درمجموعهٔ ارزش‌های اعتباری نمی‌یابند . دربازار عرضه وتقاضا ودرحوزهٔ سودهای شخصی صداقت واژه‌ای نامفهوم نیست ، بلکه بی‌مفهوم است . آنچنانکه یك دیوانه می‌تواند خویشتن را از ارتفاعی بلند بزمین اندازد ، دراین بازار نیز فقط دیوانه‌ها می‌توانند دم ازصداقت بزنند و دل و زبانشان را یکی‌کنند . آخر دراین دل‌وزبان یکی‌کردن چه بگویند ؟ اینکه «علم» ریشهٔ همهٔ ارزش‌های شیرین را ازبیخ‌کنده است ؟ اینکه نیك وبد دونام هستند ، دواصطلاح موضوعه که تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند ؟ دراینصورت بازار خواست‌های روز چه میشود ؟ (خواست‌هائی‌که خود برآمده ازآگاهی به جعلی‌بودن مجموعهٔ ارزش‌ها هستند : خشونت وسکس درحد افراط) .

بدینسان هنرمندان وبخصوص سینماگران (که ازیکسو پرخرج‌ترین وسیلهٔ بیان را انتخاب‌کرده‌اند وازسوی دیگر بیشتر ازهرکس درآستانه استفاده بردن از دل‌خواستنی‌های امروزند) نه از دل ، که ازحوزهٔ عقل سودجوی محاسبه‌گر سخن میگویند ومجموعهٔ چشم‌گیری ازآنچه‌که بازار می‌طلبد فراهم می‌آورند .

باری ، شاید این احساسی شخصی‌ست‌که ناخودآگاه تعمیمش میدهم، اما درسینمای امروز رفته رفته صداقت واژه‌ای بی‌مفهوم شده است ، واین را نه من ، که بسیاری ازما دریافته‌ایم .

نویسنده وتهیه کننده : ماسسیمود آواك

مترجم : کامران شیردل



« مقدمه نویسنده »

هنگامیکه درسال ۱۹۰۸ برادران – لافیت – فرمول «فیلم هنری» را ابداع کردند تقریباً کلیه نویسندگان ونمایشنامه نویسان برجسته فرانسوی بحال بسیج درآمدند . درآنزمان سینما دریك مرحله بحرانی شدید دست‌وپا میزد و دلیل و علت این بحران بیش ازآنچه‌که مربوط به مسائل اقتصادی باشد به فقدان اندیشه و قصه و ذوق مربوط میشد .

دعوت از نویسندگان برای همکاری با هنر هفتم در واقع بمعنای دل‌بستن و امید و اعتماد به تقویت وپی‌ریزی سالم پایه‌های متزلزل سینما ازطریق توانائی واقتدار مردان قلم بود . اما آنچه‌که خیلی زود برملا شد – وبخصوص تماشاچیان خیلی زود به آن پی بردند – این بودکه تنها نویسنده بودن هیچگونه ضمانتی ودلالتی برمفید بودن و « به درد سینما خوردن » نمیکرد . فرمول «فیلم هنری» بدین ترتیب فصل نوآغاز خودرا خیلی زود بپایان رسانید ونویسندگان به سالنهای دربسته «آکادمی» رجعت‌کردند . با این وجود ازهمان زمان این طرز تلقی متعصبانه وقضاوت قبلی‌که ادبیات روایتی میتوانــد روح زنده‌ای درکالبد نحیف وبی‌جان سینما بدهد مریدان وهواخواهان بسیار داشت آنچنان‌که‌گوئی سینما بدلیل صغرسن محتاج به دستگیری وقیومیت خواهری بزرگتر است‌که دستش را بگیرد وپا به پایش ببرد تا گامهای اولیه را بردارد . اما تاریخ سینما – این طفل اعجوبه ، نازپرورده ونابغه عصر ما – عکس این تصور را نشان داد . دراینجا احتیاجی نمی‌بینیم تا بخاطر اثبات این مسئله آشکارا و واضح تمام مراحل آنرا یکبار دیگر مرورکنیم .

واقعیت آنست‌که درمورد مباحثه « سینما و ادبیات » رودخانه‌هائی ازجوهر ، بیهوده ازقلم‌ها سرازیر گشته . همچنان‌که بیهوده این مسئله را مورد بحث وسخنرانی‌های بسیار قرار داده‌اند . ما دراینجا نمیخواهیم یکبار دیگر تمام آن حرفهای‌گفته شده را تکرارکنیم ولذا همزمان نیز سعی خواهیم داشت تا ازهرگونه جبهه‌گیری ومقابله بیهوده درقبال این مطلب جلوگیری‌کنیم . منظور ما دراین جا تنها معرفی وشناساندن بحث‌ها وگفتگوهائی است‌که هرچند یکبار با نویسندگان وکارگردانان داشته‌ایم وهدف ما ازاین طریق بدست دادن و ارائه نوعی معیار وضابطه برای بررسی وشناخت طرق فکری آنها ازیکسو ومحمل بیانی وآثارشان ازسوی دیگر است .

طبیعی است‌که انگیزه این‌کتاب انگیزه‌ای روزنامه‌نگارانه است و «روزنامه‌نگاری» ناچاراً یعنی سطحی بودن ، کم مایگی ، سرهم‌کردن وباحتمال زیاد وقت دیگران را تلف‌کردن . ما درقبال هریك ازشخصیت‌هائی‌که با آنان مصاحبه کرده‌ایم بخاطر این تهاجم و تجاوز به خلوت سازندگی آنان ، بخاطر شباهت و نزدیکی‌که بین سئوالها وجوابها ودرنتیجه بحث‌ها وجود دارد وبخاطر آن احساس غرور ونخوتی‌که همواره وجه تمایز این نوع روزنامه‌نگاری فرصت طلبانه وباصطلاح « مناسبتی » میباشد ، احساس‌گناه میکنیم .

کم‌کم که عقاید ونظریات این جمع منتخب را چاپ میکردیم به تناقضات ومغایرات این چشم‌انداز نیز بیشتر پی میبردیم و هرچند این عقاید و نظریات آنچنان بکر و بدیع نیستند اما دراین حد کــه اغلب قضاوتها ونتیجه‌گیریهائی‌کاملاً مغایر ومخالف بدست میدهند دریك نگرش‌کلی جالب و زنده جلوه میکنند .

ازاین‌گذشته دراین‌گفتگوها همواره سعی‌کرده‌ایم تا دامنه بحث را به محصولات‌اخیرسینمای‌ایتالیا محدود بسازیم چون‌گذشته ازآنکه این محصولات درجمع یکی ازپربارترین وبرترین سینماهای جهان را مشخص میسازند بعلت تمایل روزافزون ومراجعه مکرر خود به آثار ادبی راه به بحثی خواهند دادکه درنتیجه آن خواهیم توانست مشروع بودن یا نبودن این « مراجعه مکرر » را تعیین نمائیم .





آلبرتو مراویا و فدریکو فلینی و رابطه بین سینما و ادبیات







س ــ موراویا ، آیا شما نسبت به رابطه سینما – ادبیات نظر موافق دارید ؟

موراویا ــ بله نظر موافق دارم . عده‌ای خواهند گفت موافقم چون نفعم در اینست اما دلیل این نیست . بیش ازهرچیز این موافقت من یك دلیل اصلی دارد وآن اینکه ازبعضی نقطه‌نظرها این رابطه ادبیات – سینما راه بنوعی تبادل و دادو ستد اندیشه بین این دوهنر عمده میدهدکه بدون شك برای سینما لازم وضروری است چون سینما بخاطر نفس‌خودگرایش وحرکتش درجهت عکس ایده‌ئولوژیکی‌شدن است ودرعوض‌صرفاً درجهتی مجازی وتصویری‌گام برمیدارد . حال ادبیات میتواند آن مقدار اندیشه ومعانی وبداعت‌های روشنفکرانه راکه سینما شدیداً محتاج آنست بآن تزریق‌کند . این نیاز سینما را فیلمنامه نویسان وقصه‌پردازان سینمائی تنها تا حدودی برآورده میسازند چون اغلب‌آنان فیلمنامه نویسان وقصه – نویسان حرفه‌ای سینما هستند وبین آنان و روشنفکران حقیقی فرق بسیار است . درعوض دریك قصه بلند یا یك قصه‌کوتاه‌که نویسنده آن صاحب ارزشی واقعی باشد اغلب خمیرمایه‌هائی یافت میشودکه شدیداً میتواند مورد مصرف و بهره‌برداری سینمائی قرارگیرد .

بنظر من فایده اصلی رابطه سینما وادبیات درهمین حدومرز متوقف میشود ضمناً یقین دارم که وفادارماندن سینما به ادبیات امری غیرممکن است بدین معنی‌که سینما نمیتواند و فاقد این توانائی وامکان است تا بتواند دست‌آورده‌های زیبائی شناسانه وشاعرانه یك اثر ادبی را برپرده منعکس سازد . یك‌کتاب قصه دردست سینما تنها بهانه‌ایست یا بهتربگوئیم ماده اولیه‌کار است . درواقع نیز سینما هنری مغایر با ادبیات است باین معناکه نمیتوان ازیك فیلم انتظار داشت تا نسبت به‌کتاب «وفادار» بماند . تنها انتظاری‌که میتوان ازسینما داشت اینست‌که حداقل درحد ومنزلت کتاب باقی بماند .

س ــ وحالا نوبت شماست فللینی . این مسئله را که بخصوص امروزه در ایتالیا سینما هرروز بیشتر ازدیروز رو به ادبیات میآورد چگونه توجیه میکنید ؟

فللینی ــ باحتمال زیاد دلیلش‌کمبود وفقر اندیشه است .

س ــ آیا این حرف شما بدین معناست‌که فیلمنامه‌نویسان هم دچار این فقر اندیشه هستند ؟

فللینی ــ نه همیشه . اولاً برای خود من فیلمنامــه وموجودیت آن بطورکلی غیرقطعی وموقتی‌است، برزخی‌است بین‌مراحل‌قبل‌وبعدش، مرحله‌ایست‌که درآن امکان وقوع هررویدادی وجود دارد . البته اغلب اوقات انگیزه انتخاب وتهیه یك فیلم ازروی یك‌کتاب دقیقاً حاصل یك معامله تجاری وحسابگرانه است بدین‌معنی‌که اگر کتابی باموفقیت روبرو شد تهیه‌کننده سعی میکند ترجمه سینمائی‌آنرا بسازد وعرضه‌کند اماهمانطور که‌گفتم این یك حساب صرفاً تاجرانه است. گاهی اوقات هم امکان داردکه برای یك‌کارگردان ساختن فیلمی براساس یك اثر داستانی – ادبی‌که قبلاً استقلال ووحدت ساختمانی وفکری خودرا داشته راحت‌تر باشد یعنی اثری‌که قبلاً توسط یك هنرمند دیگر تصور و تصویر شده و سپس ازطریق‌اوزان وآهنگ‌بیانی‌خاصی عرضه‌گردیده است . گمان میکنم‌که اغلب این انگیزه دلیل تعیین‌کننده وقطعی‌انتخاب‌است **اما خود من اعتقاد دارم‌که سینما بهیچوجه احتیاجی به اثر یا آثاری که ازقبل وازطریق شکل مشخص دیگری بیان گردیده‌اند ندارد ولذا ایمان واعتقادی به اصالت ودرستی این عملکرد ندارم . زندگی هراثر هنری تنها درابعادی‌که درون آن متصور وپنداشته شده است وازطریقی‌که بیان‌گردیده ممکن‌خواهدبود.**

اما حالا ببینیم ما از یك کتاب قصه چه قسمتهائی را برمیداریم ؟ مقداری از موقعیت‌ها را بطورکلی یعنی شخصیت‌ها را ، حالات را و مکانها را . اما این موقعیت‌های کلی فی‌نفسه فاقد ارزشند وتنها احساسی‌که‌آنهارا بیان میکند اهمیت دارد : تخیل، نور، فضا وغیره وبطورکلی تحلیل وتعبیر سازنده ازاین رویدادها . اما در عمل می‌بینیم که تحلیل وتعبیر این رویدادها از طریق ادبی هیچ رابطه‌ای با تعبیر سینمائی همان رویدادها وهمان مراتب و واقعیات ندارد. دراینجا با دونحوه کاملاً متفاوت بیانی مواجه هستیم .

س ــ موراویا ، آیا فکر نمیکنی بجای اینکه کارگردانها یك کتاب را بردارند و به ترجمه سینمائی آن بپردازند بهتر است از خود

نویسندگان دعوت کنند تا موضوعات بکر و قصه‌های تازه‌ای برای آنها بنویسند.

موراویا ــ این مسئله غامضی است چون دوحالت بوجود میاورد: یانویسنده تبدیل به‌یك فیلمنامه‌نویس میشود که دراینصورت دیگر آن نویسنده نخواهد بود یا اگر فقط نویسنده است سعی میکند افکار و قصه‌ها را برای خودش نگهدارد. خلاصه بگویم بین‌سینما وداستان‌نویسی رقابت شدیدی وجود دارد. بعنوان مثال ازمورد پازولینی یاد میکنم. او خودش بمن میگفت‌که برای مدتی تنها ساختن فیلم خواهد پرداخت و داستان‌نویسی را کنارخواهد گذاشت یعنی‌فقط شعر خواهد گفت و فیلم خواهد ساخت. بزبان دیگر فیلم‌سازی معادل و هم‌ارزش داستان‌نویسی است. نمیتوان هردو کار را با هم انجام داد و بهمین‌دلیل میخواهم اضافه‌کنم: داستان‌نویسی که دارای اندیشه و فکر است آنها را درطریق وبا شکلی‌که خاصه ادبیات روایتی است پرورش میدهد. او نمیتواند آنها را به دو دسته تقسیم کند. یك دسته برای سینما و دسته دیگر برای قصه. این‌خیلی مشکل‌است.

س ــ ببین موراویا، هفته قبل از «فرانچسکوروزی» پرسیدم آیا کارگردانی که یك قصه ادبی را بصورت فیلم درمیآورد آیا بیشتر یك «صحنه‌پرداز» (متورانسن) نیست تا یك مؤلف؟ میخواهم نظر تو را در اینمورد بدانم.

موراویا: نه، ابداً اینطور نیست. قبل‌از هرحرفی این توضیح را واجب میدانم که این قرضی که ادبیات به‌سینما میدهد پدیده‌ایست که اخیراً در ایتالیا شروع شده درحالیکه مثلاً در آمریکا یك امر سنتی است. مسئله دیگر اینکه برای کارگردان ــ که هنرمندی همسنگ نویسنده است ــ قصه درواقع حکم یك رویداد و واقعه خبری را دارد باین‌معنا که کارگردان قصه‌ای را انتخاب میکند، آنرا تجزیه وتحلیل و تفسیر میکند، آنرا دوباره میسازد ودرواقع ابعادی‌کاملاً جدید وبکر به‌آن میدهد. موقعیت و جهت حرکت یك‌کارگردان در مقابل یك قصه ادبی عیناً همان موقعیت او در برابر یك داستان بکرسینمائی‌است که توسط یك قصه‌نویس حرفه‌ای سینما نوشته شده‌است. اوازچگونگی‌ها، از رویدادها، شخصیت‌ها ومراتب قصه استفاده میکند و بس. بخاطر ندارم‌که هیچ کارگردانی تا بحال سعی‌کرده باشد ــ البته بجز استثناءهای خیلی نادر ــ تا عیناً فضای کتاب را بازسازی نماید. این‌مسئله ممکنست فقط درمورد قصه‌های تاریخی اتفاق بیفتد چون در این گونه آثار همیشه باید نوعی کمك و مساعدت از آثار و ضوابط هنرهای پیکرنگاری‌گرفت.

بعنوان مثال کارگردان فیلم «تام‌جونز» (تونی ریچاردسون) با در دست داشتن تابلوهای «هوگارت» و «گینزباور» آنها را عیناً روی پرده سینما بازسازی کرده، در واقع نوعی دوباره‌سازی ازطریق این محمل که سینماست انجام داده منتهی بافراست ودانائی‌کامل، کاری درخورتحسین بسیار بعلاوه یك‌مونتاژ فوق‌العاده و بهرحال موفق شده فیلمی بسازد که از بسیاری جهات به داستان اصلی آن یعنی اثر «فیلدنیگ» شباهت بسیار دارد.

اما اغلب ما امروزه شاهد رویدادهائی در عکس این جهت هستیم یعنی در جهت سوء استفاده از قصه ادبی بمعنای استفاده ازآن تنها درحد یك‌طرح‌ابتدائی ونوعی عامل‌هدایت‌کننده غیرمستقیم و سطحی. حقیقت اینست که حتی درطرح اولیه یك قصه ادبی نیز نوعی‌ذوق وهنر توان‌بخش وقابل نفوذ وجود دارد که نمیتوان آنرا در قصه یك داستان‌نویس سینمائی پیداکرد، یك قصه ادبی معمولاً همیشه ثمره و نتیجه یك کاوش و عملکرد پیچیده و بزرگ است لذا شخصیت‌ها و خطوط اصلی وهادی یك قصه‌ادبی دارای آن چنان زندگی هستند که نمیتوان در قصه‌های سینمائی‌نویسان فوق‌الذکر پیدا کرد. بطورخلاصه‌تر اینجا دیگر یك مسئله صرفاً‌هنری در میان نیست بلکه بحث برسر درون مایه اثر است.



«آلبر تومورداویا» و «پیرپائو پازولینی»

س ــ واما شما ، فللینی ، چطور تابحال و درطول زندگی سینمائی خودتان هرگزمتوجه یك اثر ادبی نشده‌اید ؟

فللینی ــ چون من یقین دارم که سینما یك هنر کاملاً مستقل است و اصلاً احتیاجی به‌این جابجا کردنهای از ادبیات به‌سینما ندارد کاری که معمولاً اگر خیلی هم خوب انجام شود بازهم درحد وسطح مصورکردن وبهرحال نوعی آراستن اثر دیگری است . چون اگر این حمل برگستاخی و خودپسندی من نشود باید بگویم که من همیشه فکر میکنم باید چیزی یا حرفی یا بهرحال نوع قصه‌ای را بازگوکنم که با من ــ بطور اخص ــ همخوئی و سازگاری داشته باشد یا بمعنای دیگر حرفی که از من روئیده باشد شاید هم باین‌دلیل که تابحال تصادفی بین من و یك اثر ادبی قابل‌توجه پیش‌نیامده است !

س ــ خوب حالا اگر این‌تصادف پیش‌آمد چه می‌کنید ؟

فللینی ــ طبیعی است که آنرا رد نخواهم کرد . راستی شاید هم اتفاق بیفتد . زمانی بود که میخواستم‌چندتا ازقصه‌های کوتاه« بوکاچچو» را فیلم‌کنم ، یا یك‌آواز «اورلاندو خشمگین» را وطبیعی است که مثل خیلی‌ها وسوسه ترجمه سینمائی قصه‌های کافکا را نیز داشتم اما اینها همه طرحهائی‌بودندکه بدلایلی کنارشان گذاشتم یا آنها را به‌بعد موکول کردم . اما بهرحال یقین دارم که مشکل میتوانم این موقعیت را داشته باشم تا آثار ادبی را در همان محدوده و چهارچوب مشخص و معینی‌که تصور و بیان شده‌اند مطرح سازم و دلیل اصلی این موضوع احترامی‌است که‌چه به‌سینما وچه به‌ادبیات دارم. البته مسلم‌است‌که پیشنهادات وسوسه‌انگیزوتغذیه ادبی درکار ما وجود دارد اما این درواقع حکم انباری را دارد که آدم حتی ناخودآگاه هم ناخنکی به‌آن میزند !

س ــ به‌چه دلیل به مؤلفین آثار کلاسیك مانند «بوکاچچو» و «آریوستو» گرایش‌داری؟

فللینی ــ صرفاً بخاطر یکنوع وسوسه سینمائی و بدلیل یك ضرورت ونیاز کاملاً تصویری . من فیلمهائی میسازم که فکر میکنم در آنها ــ شاید هم این فکر من غلط باشد ــ توفیق ترجمه کاملاً دقیق و صحیح تصاویر تصورات وخیالپردازیهای خودم را پیدانمیکنم . من اغلب داستانهای امروزی را فیلم میکنم لذا همواره درتعهد شرایط محدودکننده نوعی‌خاص از منظره و یا نقش آدم هستم که بهرحال مرا مجبور میکند تا علیرغم میل خودم نوعی ارزش و اهمیت و احترام دست‌وپاگیر برای تمام این عناصری که بهرحال وجود خارجی دارند ومرا احاطه کرده‌اند قائل‌شوم وبهرحال به‌این واقعیت موجود وقابل لمس تعظیم‌کنم وآنرا رعایت‌کنم بهمین دلیل است که فکرمیکنم سعی درساختن یك فیلم رنگی ، با داستانی‌که بخاطرش مجبور باشم دراعماق گذشته‌های دور وناشناخته غوطه‌ور بشوم یعنی جائی که آدم مجبور باشد همه‌چیز را از نو خلق‌کند بمن این اجازه را خواهد داد تا با قدرت و توان رویائی وتصویری بیشتری کارکنم و از نقطه‌نظر قوه مخیله وتصور خودم را بیشتر «بیرون بریزم» وارضا کنم[1] .

س ــ جهش‌بسوی کافکا را چگونه‌توجیح می‌کنید ؟

فللینی ــ جذبه فوق‌العاده داستانهای‌کافکا را باید درهمان ظاهرباصطلاح ساده و ــ اتفاقات روزمره ــ مانند آنها جستجو وپیدا کرد . این داستانها همواره تجارب سینمائی وسوسه‌گر و اغواکننده‌ای هستند !

س ــ نظرتان راجع به فیلم «محاکمه» چیست ؟

فللینی ــ من این‌فیلم را ندیده‌ام اما بدون شك اعتقاد دارم که باید فیلم خوبی باشد لااقل بخاطرآن عامل‌سازنده «بی‌وطنی» که در اورسن ولز وجود دارد که از او نوعی کولی جهانی ساخته و بهمین خاطر نیز امکان دارد که تمام آن خواص و اشارات آدم «میان اروپائی» را که درکافکا وجود دارد بخوبی بیان‌کرده باشد.



س ــ موراویا ، بنظر شما داستانسرائی از نقطه‌نظر امکانات زبانی نسبت به سینما پیش‌تر است یا پس‌تر ؟

موراویا ــ پیش‌تر است . بدون‌شك خیلی ازچیزهائی‌راکه میشود با ادبیات گفت هیچوقت نمیتوانیم با سینما بیان‌کنیم . اما آن چیزی که از مختصات فن سینماست یعنی آن نحوه بیانی که تحت تأثیرآن دوربین‌فیلمبرداری مورد استفاده قرار میگیرد ، همه این چیزها بدون تردید برادبیات تأثیر خودرا گذاشته است .

س ــ سئوال دیگر من اینست : چگونه سینما که بیانی نمایشی ، بدون واسطه و مستقیم است میتواند با ادبیات که بیانی انعکاس‌یافته ، باواسطه و غیرمستقیم است توافق و سر آشتی داشته باشد ؟

موراویا ــ باید زمینه‌ها را مشخص کرد و از یکدیگر تمیز داد . قصه‌هائی هستند که زمینه ومبنای رساله‌نویسی ونقادی دارند وپُر واضح است که با سینما فرق بسیار دارند . در عوض داستانهائی‌هم هستند که براساس نحوه زندگی و رفتار و خلق‌وخوی آدمها نوشته شده‌اند ، یعنی براساس حوادث و ماجراها : بعنوان مثال یك قصه اثر «استاندال» بلاشك قابلیت ترجمه به‌فیلم را دارد یعنی «سینمائی» است . بدین‌معنا که در آثار استاندال هیچ‌چیزی توصیف نشده ، هیچ چیزی تشریح نشده ، هیچ چیزی تجزیه و تحلیل نشده ، همه چیز اتفاق میفتد . این نوع داستان میتواند بخوبی با سینما رابطه برقرار کند چون سینما برعکس ادبیات گرایشی‌ومقدوراتی‌آنچنانی‌برای ــرساله‌نویسیــ ندارد .

س ــ ولی بعقیده شما ، موراویا ، آیا فیلمی مانند ــ هشت‌ونیم ــ در ردیف سینمای «رساله‌ای» و ایده‌ئولوژیکی نیست ؟

موراویا ــ هشت‌ونیم بیش‌از آنچه که یك فیلم ــ رساله باشد ــ فیلمی است درباره ساختن یك‌فیلم . بمعنای دیگر هشت‌ونیم یك‌نقد برخود است . بیشتر از آنچه که ایده‌ئولوژی داشته‌باشد حاوی نوعی‌شرح ووصف بحران‌های بیانی‌است. فللینی در جائی میگوید که دیگر نمیداند چه بگوید . بله شاید هم نوعی سعی درجهت بوجود آوردن یك سینما ــ رساله ــ دراین فیلم باشد، درست است ، دراین جهت و با این مشخصات میتوان دست به‌ساختن فیلمهای رساله‌مانند زد . اما بهرحال این‌کار شکلی از نقد زیبائی‌شناسی است ، نقد بیان ومعنی است وخلاصه نقد ادراك ودریافت است . رابطه مؤلف را بااثرش درمیان میگذارد . درحالیکه معمولاً در سینما یاادبیات و یا در تئاتر ، نمایش حالتی مفعولی دارد و بیرونی است یعنی مال شخصیت‌هاست . در زندگی یك هنرمند اغلب لحظات بحرانی‌ی هستند که درطول آنها آثار ادبی ، تئاتری یا سینمائی‌خلق میشوندکه دراین‌آثارمواد ومصالح اثر یا نمایش همانا رابطه بین مؤلف و اثر و دست‌مایه‌های او بوده است . در هشت‌ونیم این نمایش براساس رابطه بین مؤلف وآنچیزی است که میخواهد بگوید ولی نمیتواند بگوید .



س ــ و اما سئوالی در مورد همین فیلم هشت‌ونیم از «فللینی» دارم . چرا اشخاصی‌که در یك سطح آموزشی یا فرهنگی و یا هنری با مسائل سینما درگیری دارند ویا حتی منتقدین همیشه در این فیلم و همینطور در ــ زندگی شیرین‌ــ دست‌آویزها ورابطه‌هاواشارات‌فرهنگی، ادبی و فلسفی خیلی مشخص پیدا کرده‌اند ؟

فللینی ــ بدون شك بخاطر اینکه منتقد درمقابل یك‌اثر بکروتازه احتیاج به‌کمك وتسلی یك برچسب باصطلاح هنری دارد ! این یك روش‌قدیمی، فاسد ومنحط است که برای دخول به دنیای یك هنرمند وطبقه‌بندی یك اثرهنری و احیاناً جایگزینی آن در مرتبه و مقامی که شایسته آن اثر است هنوز مورد استفاده قرار میگیرد تشخیص و قبول یك اثر بکر و تازه گذشته از یك شعور غریزی احتیاج به نوعی عظمت‌اخلاقی وسخاوت روح ونظربلندی دارد . درشخص منتقد ، احتمالاً اغلب اوقات ، این‌نظر بلندی وجوانمردی وسجایا، مقداری دراثرعادت ومقداری‌هم درنتیجه آن عدم وضوح وکج‌باری مغزی وتاریکی درون ، دچار اختلال و نقصان میشود .

س ــ شما آندسته ازکارگردانان ایتالیائی را که اغلب آثارشان را از روی آثار ادبی تهیه میکنند چگونه قضاوت می‌کنید ؟ آیا نسبت بآنها یك جبهه‌گیری مخالف و مجادله‌آمیز دارید ؟

فللینی ــ بعقیده من‌آنها «نصفه‌مؤلف» هائی هستند که فاقد دنیائی مستقل و بیانی شخصی میباشند ، آنها معمولاً از خودشان حرفی برای گفتن ندارند ودرنتیجه ترجیح میدهند تا خودرا بدست‌کسی بسپارندکه‌استخوانداراترو«پرنفس‌تر» از آنها باشد . این یك جبهه‌گیری مخالف یا مجادله‌آمیز نیست. گمان میکنم خود سینما دارد عکس این مسئله را ثابت میکند بدین‌معنا که سینما ابداً احتیاجی به‌یك واقعیت و موجودیت ازپیش ساخته ادبی‌ندارد . آنچه که سینماشدیداً محتاج آنست مؤلفین واقعی سینما هستند یعنی آدمهائی‌که خودرا ازطریق زبان سینمائی وضرب وآهنگی‌که مخصوص سینما بیان‌کنند .

س ــ خوب حالا که صحبت از ادبیات در میان است میخواهم بدانم این«جهل‌ونادانی» تو نسبت به‌ادبیات آیا واقعاً امری معتبر وموثق است ؟

فللینی ــ امیدوارم خیال نکرده باشی که من این مسئله را تنها بخاطر نوعی «لوندی» علم کرده‌ام . وقتی که می‌بینیم اینقدر روی کارهای من برچسب‌های مختلف اقتباس میزنند باید اعتراف به‌نادانی خود بکنم تا بتوانم صداقت و «بکارت» اثرم را ثابت‌کنم و ازآن دفاع‌کنم و همینطور هم بخاطر دفاع از مبدأ و سرچشمه اثرم که هرمنتقدی بمیل ورغبت خود با خیال راحت و خونسردی و اختیار کامل آنرا مثل یك گوی شیشه‌ای به‌زمین وهوا پرتاب میکند وبه‌اینطرف وآنطرفش‌میاندازد . من اعتقاد دارم که محدودکردن اهمیت یك شاعر یا یك مؤلف در بین حدومرز ناچیز دوتکه مقوائی که روی جلد وپشت جلد یك‌اثر ادبی‌را بوجود آورده‌اند کاری سخت توهین‌آمیز است . یك شاعرواقعی و اصیل ، یا یك نویسنده که زندگی خود را با سخاوت ، صداقت و جوانمردی کامل بازگو کرده باشد از حدود وثغور کتاب یا اثر خود پا فراترمیگذارد: فرهنگ‌بصورت‌لباس درمیآید بصورت نان درمیآید ، بصورت همه چیز . . . . من در طول زندگیم خیلی‌کم خوانده‌ام و خیلی هم کم فیلم دیده‌ام البته بدیهی است که این چیزها را دلیل فخر ومباهات نمیدانم وبخوبی واقفم ومیدانم‌که این‌مسئله‌را میتوان به‌پست‌ترین وجه ممکنه تعبیروتفسیر کرد ، من ترجیح‌میدهم قدم بزنم ، گردش‌کنم یا با دوستی گپی بزنم ویا سفرکنم . نمیدانم چه‌کسی گفته که : «موزه‌ها وکتابخانه‌ها به درد دیگران میخورند ، برای هنرمند زندگی وجود دارد وکافیست» من‌شدیداً با این‌گفته موافقم .



س ــ . . . . و اما موراویا برگردیم به‌رابطه ادبیات وسینما . بعقیده تو ــ با از بین رفتن داستانسرائی خاص قرن هشتصد ــ رابطه کلی سینما وادبیات درچه حد است ؟ البته اگر این نکته را فراموش نکنیم که سینما مقادیر زیادی از خصوصیات همین ادبیات قرن هشتصد را صاحب شده مانند توضیح وتفسیر و توصیف یك واقعیت یا یك مکان و یا یك فضای خاص‌را با ادعای وفادار ماندن به‌آنها .

موراویا ــ باید اذعان کردکه در سالهای اخیرما شاهد یك‌تأثیر روزافزون سینما برادبیات بوده‌ایم ، بخصوص در زمینه داستان‌نویسی . این

تأثیر به دوگونه است : اولی را تأثیر «منفی» مینامیم چون سینما مقداری از خصوصیات و یا اصطلاحاً مقداری از «سرزمینهای» ادبیاتی را ازدست آن بیرون آورده ومالك آن‌ها شده است. بعنوان مثال تمام آنچیزهائی را که زمانی عناصر تشکیل‌دهنده بیان روایتی قرن هشتصد بودند یعنی ــ همانطور که خود شما هم اشاره کردید ــ توضیح وتشریح محیط وغیره ، امروزه درسینما دیگر دلیلی وجود نـدارد . بیائید یك مورد خیلی مشخص را انتخاب کنیم یعنی «باباگوریو» اثر بالزاك را که با تشریح وتوصیف فضای پانسیونی شروع میشود که این توصیف درحدود ۴۵ تا ۵۰ صفحه بطول میکشد و واقعاً یك‌کار فوق‌العاده زیبا و پرستیدنی است . حال سینما تمام این توصیف را در یك دقیقه بما میدهد پس بدیهی است که دراین جهت سینما تأثیری منفی برادبیات گذاشته است یعنی زمینه خاصی را که مختص ادبیات بوده است مالك شده و از دستش درآورد. ازسوی دیگرشاهد تأثیرگذاری «مثبت» سینما بر روی ادبیات نیـز هستیم . بالاترین‌مثال را ازادبیات امروزفرانسه میآوریم چون سینما باعث وبانی یك مکتب جدید ادبی دراین کشور شده واین همان مکتبی است که آنرا «مکتب‌نگاه» مینامیم . مکتب نگاه (اکول دورگارد) فرانسه وبخصوص آثار«روب‌گری‌یه» سردمدار آن چیزی نیست مگر نوعی سینما ، یعنی‌کوششی در جهت یك پیوندکامل بین فنون خاص سینمائی وروایت ادبی .

حال ببینیم چرا این اتفاق میفتد و«روب گری‌یه» درآخرین تحلیل حرف حسابش‌چیست؟ او میگویـد که باید تمام حس‌ها را از میان برداشت مگر حس بینائی را یعنی همان چیزی که در سینما اتفاق میفتد : درسینما ما فقط نگاه میکنیم وبس. ازاین‌گذشته سینما همیشه حضوری کنونی وواقعی دارد یعنی‌در«آن» اتفاق میافتد. حرکتی که روی پرده سینما نمایش داده میشود هیچگونه عطف و نسبت زمانی دیگری بجز با زمان حال یا زمان همزمان خود ندارد . یعنی حتی وقتی موضوع فیلم وتصویر صحبت اززمانه یا قرن‌گذشته‌ای میکند ما آنرا درحال ودرحال اتفاق افتادن می‌بینیم . ازاین‌جاست‌که نیاز سینما به‌زمان حال آغاز میشود وسینما درواقع همه‌اش زمان حال است یعنی نه‌زمان بعید وگذشته است ونه زمان آینده . این‌دست‌اندازی به زمان حال وحاضر همان فن و روشی است‌که «مکتب‌نگاه» ازآن پیروی میکند ــ هرچیزی هست ، قبلاً نبوده وبعداً هم نخواهدبود ــ عیناً مثل اتفاقات روی پرده سینما . حال فرق نمیکند تصویر قتل کندی را نشان بدهد یا کشته‌شدن «شارلمانی» را ، آنچه که اتفاق میافتد همواره در زمـان حال است یعنی ــ دارد اتفاق میافتد ــ نمیدانیم چه چیزی قبلاً اتفاق افتاده ونمیدانیم چه چیز بعداً اتفاق خواهد افتاد یعنی حرکت و اتفاق در همان لحظه‌ای که انجام میگیرد بما منتقل و تحمیل میشود . از این‌جا سینما تأثیر بزرگی بر ادبیات امروزی گذاشته است بدین معنا که بعلت وجود این عامل «آنی» و زمان‌حال مطلق درسینما ، طبیعی وبدیهی‌است‌که یك‌کمبود ویا فقدان بُعد «روانشناسی» نیزبوجودخواهدآمد.

روانشناسی تاریخ است . حال تصاویر احتیاج به روانشناسی ندارند چون روانشناسی یعنی ربط و پیوستگی تاریخی . در حـالیکه تصاویر بدنبال هم میروند ، همدیگر را تعقیب میکنند و ربطی میان آنها وجود ندارد وبرای اثبات واقعیت این مسئله همان بس که میتوانیم شاهد وناظر یك‌فیلم باشیم بدون آنکه چیزی از آن بفهمیم ومعنائی دستگیرمان شود ودرعین حال باعث تفریح ما شود .

برعکس این مسئله درموردکتابی‌که دارای ربط وپیوستگی یا بزبان دیگر دارای معانی‌باشد، صدق نمیکند . بااین دلائل تأثیر سینما برادبیات بسیار قوی است وضمناً این قدرت تأثیر دلیل دیگری هم دارد وآن اینکه دنیای امروزی دارد بنوعی شدید ازکلمه بنفع «علامت» یا «اشاره» دور میشود وکلمه یا کلام بعنوان یك وسیله وعامل ایجاد رابطه و تفاهم در مرحله بحرانی شدیدی است درحالیکه ما شاهد موفقیت ورشد روزافزون قدرت‌علائم واشارات وتصاویرهستیم. دلایل وجودی این امر گویا بسیارند اما دلیل اصلی بعقیده من اینست که دنیای امروزی مـا دنیائی است کـه بسوی بدویت گام برمیدارد و بدوی شده است .

دنیائی است یا کارگری و یا بدوی که درآن حکومت وعنان مطلق دردست نمادهاست و در نتیجه دنیائـی است شدیداً نمادگرا . کافیست که بعنوان مثال به علائم راهنمائی و رانندگی توجه کنیم که مبنای همه آنها علائم است نه کلمات وحروف نوشته . با سینما تصاویر به اوج قـدرت وپیروزی خود میرسد . ریشه بحرانهای تئاتر را درواقع باید درهمین مسئله بحران وضعف توان کلام نسبت به موفقیت و وپیروزی تصویر جستجوکرد .

ما یکباردیگر شاهد بازگشت تهاجم‌آمیز همان چیزی هستیم که آنرا خط شکل‌دار یـا مجازی‌میگفتند یعنی«خط ژرولیفیك»واین‌یعنی توفیق وبرتری روزافزون سینما نسبت‌به‌ادبیات .

۱ ــ این مصاحبه درحدود ۷ سال قبل انجام شده و در آنزمان فللینی هنوز آثاری چون «ساتیریگون» و «رم ــ فللینی» را نساخته بود .

در شمارهٔ آینده :

مقاله سینما و ادبیات

نوشته : ماسسیمورآواك

و

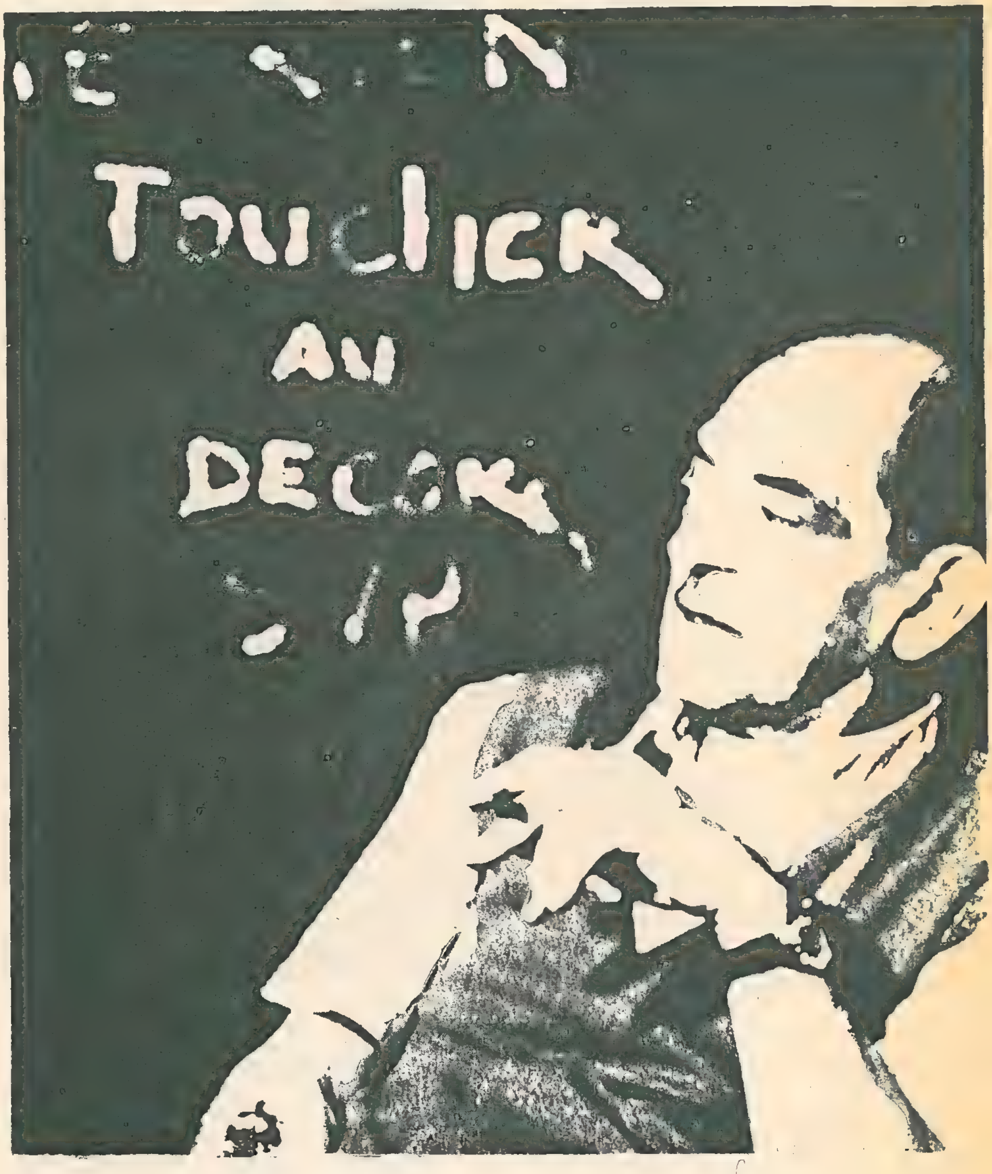
مصاحبه با پازولینی و وانچینی

لوئیس بونوئل: روایتگر و منتقد فیلم

طی سالهای ۲۸ – ۱۹۲۷ «لوئیس بونوئل» در پاریس چند روایت وانتقاد سینمائی برای «گاستالیته رادیا» در «مادرید» نوشت که درسال ۱۹۶۵ هم درشماره اول مجله «گریفیث» در مادرید تجدید چاپ شد. در مقابل این دوجنبهٔ کاملاً مستقل کارهای بونوئل ممکن است تعجب کنیم که انعکاسی از وجود خودش درحکایتها هست اما در انتقادها خیلی کم نمود دارد: انتقادها، فقط نشان‌دهندهٔ طرز تلقی آنروز منتقدان وروشنفکران فرانسوی دربارهٔ سینما است. شاید مهم بوده‌که درصفحات یك مجله‌پیشرو ادبی حق ابراز وجودی درسینما بدست آید. ولی بونوئل هرگز اهمیت زیادی برای این‌کارش قائل نشد. درنامه‌ای که توسط آراندا نقل شده میگوید:

«باوجود موفقیتهایم درکار انتقاد – چه وحشتناك! – من منتقد نیستم. میخواهم دیگران آثارم را انتقادکنند. فعلاً این‌کار برای‌گشودن راهی برای خود بدردم میخورد».

دراینجا یك روایت بسیارکوتاه ویکی ازانتقادهای بونوئل را بعنوان نمونه آورده‌ایم.



یك حکایت وقیح

بونوئل: یك روایتگر

«کارمن‌چیتا» خیلی مطیع‌بود. معصومیت کارمن چیتا ضرب‌المثل بود. مادرش شب‌وروز مواظبش بود وسد مراقبتش را درمقابل خطرات دنیوی جلوی دخترش حایل میکرد. همینطور که «کارمن چیتا» به دوازده سالگی میرسد. مادر بیش‌از پیش در اندیشه میشد، فکر میکرد «روزی‌که دخترم دچار اولین عادت ماهانه شود دیگرمعصومیت بی‌معصومیت» ولی‌توانست مسئله را حل‌کند. وقتی که دید «کارمن‌چیتا» برای اولین‌بار رنگش پریده مثل دیوانه‌ای به خیابان رفت وکمی بعد با دسته‌گلی بزرگ ازگلهای قرمزرنگ برگشت: «بگیر دخترم، بگیر، حالا داری یك زن میشی» و «کارمن چیتای» فریفته و محظوظ از این‌گلهای زیبای قرمز، عادت ماهانه فراموشش شد.

هرماه، دوازده بار در سال و سالهای بسیار، «کارمن‌چیتا» اینگونه فریب‌خورد و از حقیقت شرم‌آور حراست شد. با هرنشانه سی‌ام هرماه، مادرش گلهای سرخ‌رنگ بدستش میداد.

«کارمن‌چیتا» از چهل سالگی گذشت. مادرش، که حالا دیگر خیلی پیر بود، هنوز «کارمن چیتا» صدایش میکرد اما همه بهش میگفتند **(دونا کارملا)**. دراین‌سن، ماهی رسید که کارمن‌چیتا دیگر دچار عادت نشد، آنوقت مادرش دسته‌گل سفیدی تقدیمش‌کرد: «بگیر دخترم، آخرین‌دسته‌گلی است‌که هدیه‌ات میکنم، چونکه زن‌بودنت دیگه تمام شد»، «کارمن‌چیتا» اعتراض‌کرد «ولی ماما، من حتی متوجه هم نشدم که زن بوده‌ام» که مادرش اینگونه پاسخ داد «چه بدتر، دخترم» و دسته‌گل سفید، پژمرده، برگ ریخته و خشك، همانی بودکه درتابوت «کارمن‌چیتا» نهادند.

متروپولیس

بونوئل: یك منتقد

«متروپولیس» یك فیلم تنها نیست. دو فیلم است که از شکم بهم‌چسبیده ولی بعلت الزام‌های‌متفاوت وبی‌نهایت متضاد ذهنی. آنهائی که سینما را راوی محتاط قصه‌ای میدانند با «متروپولیس» عمیقاً مأیوس خواهند شد. آنچه دراین فیلم روایت میشود، کهنه، پرزرق وبرق وعالم نمایانه‌است و رمانتیسمی خاك‌خورده دارد. ولی اگر باطن (تجسمی – تصویری) فیلم را برحکایت ترجیح بدهیم، آنوقت **متروپولیس** جوابگوی هرتوقعی خواهد شد وچون زیباترین کتاب‌تصویری‌که امکان‌تهیه‌اش‌بوده، مسحورمان خواهدکرد. فیلم، گفتیم، تشکیل شده از

دوعنصر متضاد که به‌علامت مشترکی درزمینه‌های حساسیت‌مان مربوط است . اولی که می‌توانیم غنائی ــ **خالص** عنوانش کنیم عالی‌است، ودومی، حالت عنصر داستانی یا انسانی است کـه گاه خشم‌آورمیشود. هردوجنبه ، درروال همزمان یا دنبال‌هم‌خود، آخرین‌دستاورد«فریتزلانگ»است.

اولین بار نیست کـه چنین دو گانگی ناراحت‌کننده‌ای را درآثار «لانگ» می‌بینیم .

مثال : در **شعر** توصیف‌ناپذیر **سه روشنی** صحنه‌های ضایع‌کننده‌ای وجود داشت حاکی از بد ذوقی ظریفانه .

اگر شریك جرم بودن بر ذم **فریتزلانگ** است ، بانی این‌کوششهای ترکیب‌کننده خطرناك را باید همسر، سناریست‌او **تئافون هاربو** یادکرد.

«فیلم» مثل کلیسائی‌میبایست تألیف‌ناشناسی میبود . مردمی از هرطبقه ، هنرمندانی در هر زمینه در بنای این‌کلیسا ، هیولای سینمای نوین دست داشته‌اند .

همه صنایع ، تمام متخصصین، مردم عادی، هنرپیشگان ، فیلمسازان ، **کارل‌فروند** فیلمبردار استثنائی‌آلمان ، وبهمراهش انبوهی ازهمکاران، مشخص .

واما مجسمه‌سازان : **روتمان** خالق «فیلم» مطلق و در رأس معماران **اوتوهونته** خودنمائی می‌کنند که موفق‌ترین « عینیت بخشی »هـای «متروپولیس» درواقع مرهون او و **روتمان** است . دکوراتور ، آخرین یادگار تئاترکه برای سینما حواله شده ، اینجا چندان جائی برای‌دخالت نداشته . فقط در بدترین لحظات **«متروپولیس»** است که موجودیتش واقعاً برایمان محسوس شد، درجائی که بسیار تصنع‌آمیز ، (باغهای ابدی) نام‌گرفته است ، سرشار از ناهنجاری هذیان‌آمیز و بد ذوقی بی‌سابقه ..

آونگ متروپولیس فقط شامل ده ساعت است ، ساعات‌کار . و زندگی تمام شهر با این خدمت‌دوگانه میچرخد. مردان‌آزاد **متروپولیس** برده‌ها، افراد **نیبلونگن گونهٔ** شهرراکه درروشنی دائمی الکتریکی اعماق زمین کار میکنند در انقیاد دارند . در روال سادهٔ **جمهوری** فقط جای دل خالی است جای احساسی‌که بتواند دوقطب چنین ضد هم را یکی‌کند . و دست آخر خواهیم دیدکه پسر مدیر متروپولیس (دل) در روبوسی برادرانه‌ای پدرش (عقل) وسرکارگرکل (بازو) را متحد میکند . این‌اجزاء سمبولیك را بامقدار کافی صحنه‌های وحشتناك مخلوط‌کنید، مقداری بازی مبالغه‌آمیز وتئاتری هنرپیشگان را برآن بیفزایند و ترکیب حاصل شده را خوب تکان دهید : ماحصلش «متروپولیس» میشود .

ولی در عوض چه سنفونی هیجان‌انگیزی از حرکت است !

ماشینها ، درمیان صحنه‌های تحسین‌انگیز انعکاس برپرده شفاف ، چه آوای دلپذیری‌دارند، «طاق‌نصرت‌هائی» از تخلیه الکتریکی ! . همه بلورهای تراشیده جهان بطرزی رمانتیك که به نور وسایه تجزیه شده‌اند وجائی درقوانین تازه سینما یافته‌اند . تندترین درخشش پولاد ، روند آهنگین چرخها ، پیستونها ، اشکال مکانیکی هرگز نبوده ، غزلی تحسین‌انگیز ، شعری‌کاملاً نو برای چشمهایمان . فیزیك وشیمی، معجزه‌وار تبدیل به **آهنگین** میشوند . کمترین لحظه ساکنی نیست ! حتی نوشته‌های میان فیلم ، که بالاوپائین



□ فریتز لانگ

میروند ، میچرخند و تبدیل به نور میشوند یا درتاریکی محو میگردند با جنبش کلی میآمیزند: اینها نیز به حد تصویربودن میرسند .

بعقیده ما ایراد اساسی فیلم دراین است‌که مؤلف‌اندیشه‌ای‌راکه‌آیزنشتین درزره‌دارپوتمکین تصویرکرده ، دنبال نکرده است ، یعنی فقط یك بازیگر را ، هرچند سرشار از بدعت وامکان ، فراموش‌کرده : انبوه مردم را . درحالیکه زمینه متروپولیس مناسبتش را داشت .

در عوض مجبوریم گروهی پرسوناژ سرشار از تمایلات زورکی ومبتذل را با بار سمبولیسمی که نمایانگرش‌نیستند چون پرت‌اند، تحمل کنیم.

این بدان معنی نیست‌که در متروپولیس خبری از مردم نیست ، ولی انگار وجودش بخاطر الزام تزئینی است : الزام یك «باله» غول‌آسا . مردم این فیلم بیشتر با تحول قابل تحسین و متعادل‌شان میخواهند مفتونمان کنند تا باالقای روحشان و وابستگی مشخص‌شان با عوامـل انسانی‌تر وعینی‌تر. با تمام اینها ، لحظاتی‌هست ــ بابـل ــ انقلاب‌کارگری ــ نابودی آدم مصنوعی در پایان ــ که بطرزی قابل‌تحسین دوحد درآن جمع آورده میشوند .

اتوهونته با تصورش از شهر عظیم سال ۲۰۰۰ مبهوتمان میسازد. بادرنظرگرفتن آخرین فرضیه‌ها دربارهٔ شهرهای آینده ممکن است ، تصنعی وحتی ازمد افتاده بنظر آید ، ولی ازنقطه نظر زیبائی تصویری ، قدرت اثر آن ، زیبائی بکر و حیرت‌انگیزش دست نیافتنی میماند ، با تکنیکی چنان کامل که میتواند جوابگوی دقت و بازبینی طولانی باشد بی‌آنکه یك‌لحظه وجود ماکت محسوس شود .

متروپولیس چهل میلیون مارك طلا خرج

بقیه درصفحه ۶۰

دوعنصر متضاد که به‌علامت مشترکی درزمینه‌های حساسیت‌مان مربوط است. اولی که می‌توانیم **غنائی ــ خالص** عنوانش کنیم عالی‌است، ودومی، حالت عنصر داستانی یا انسانی است کــه گاه خشم‌آورمیشود. هردوجنبه ، درروال همزمان یا دنبال‌هم‌خود، آخرین‌دستاورد«فریتزلانگ» است.

اولین بار نیست کــه چنین دو گانگی ناراحت‌کننده‌ای را درآثار «لانگ» می‌بینیم.

مثال : در شعر توصیف‌ناپذیر **سه روشنی** صحنه‌های ضایع‌کننده‌ای وجود داشت حاکی از بد ذوقی ظریفانه.

اگر شریك جرم بودن بر ذمه **فریتزلانگ** است ، بانی این‌کوششهای ترکیب‌کننده خطرناك را باید همسر، سناریست‌او **تئافون هاربو** یادکرد.

«فیلم» مثل کلیسائی‌میبایست تألیف‌ناشناسی میبود. مردمی از هرطبقه ، هنرمندانی در هر زمینه در بنای این‌کلیسا ، هیولای سینمای نوین دست داشته‌اند.

همه صنایع ، تمام متخصصین، مردم عادی، هنرپیشگان ، فیلمسازان ، **کارل‌فروند** فیلمبردار استثنائی‌آلمان ، وبهمراهش انبوهی ازهمکاران، مشخص.

واما مجسمه‌سازان : **روتمان** خالق «فیلم» مطلق و در رأس معماران **اوتوهونته** خودنمائی می‌کنند که موفق‌ترین « عینیت بخشی »هــای «متروپولیس» درواقع مرهون او و **روتمان** است. دکوراتور ، آخرین یادگار تئاترکه برای سینما حواله شده ، اینجا چندان جائی‌برای‌دخالت نداشته . فقط در بدترین لحظات **«متروپولیس»** است که موجودیتش واقعاً برایمان محسوس شد، درجائی که بسیار تصنع‌آمیز ، (باغهای ابدی) نام‌گرفته است ، سرشار از ناهنجاری هذیان‌آمیز و بد ذوقی بی‌سابقه..

آونگ متروپولیس فقط شامل ده ساعت است ، ساعات‌کار . و زندگی تمام شهر با این خدمت‌دوگانه میچرخد. مردان‌آزاد **متروپولیس** برده‌ها، افراد **نیبلونگن‌گونهٔ** شهرراکه درروشنی دائمی الکتریکی اعماق زمین کار میکنند در انقیاد دارند. در روال سادهٔ **جمهوری** فقط جای دل خالی است جای احساسی‌که بتواند دوقطب چنین ضد هم را یکی‌کند. و دست آخر خواهیم دیدکه پسر مدیر متروپولیس(دل) در روبوسی برادرانه‌ای پدرش(عقل) وسرکارگرکل(بازو) را متحد میکنند. این‌اجزاء سمبولیك را بامقدار کافی صحنه‌های وحشتناك مخلوط‌کنید، مقداری بازی مبالغه‌آمیز وتئاتری هنرپیشگان را برآن بیفزایند و ترکیب حاصل شده را خوب تکان دهید : ماحصلش «متروپولیس» میشود.

ولی در عوض چه سنفونی هیجان‌انگیزی از حرکت است!

ماشینها ، درمیان صحنه‌های تحسین‌انگیز انعکاس برپرده شفاف ، چه آوای دلپذیری‌دارند، «طاق‌نصرت‌هائی» از تخلیه الکتریکی! همه بلورهای تراشیده جهان بطرزی رمانتیك که به نور وسایه تجزیه شده‌اند وجائی درقوانین تازه سینما یافته‌اند. تندترین درخشش پولاد ، روند آهنگین چرخها ، پیستونها ، اشکال مکانیکی هرگز نبوده ، غزلی تحسین‌انگیز ، شعری‌کاملاً نو برای چشمهایمان . فیزیك وشیمی، معجزه‌وار تبدیل به **آهنگین** میشوند . کمترین لحظه ساکنی نیست! حتی نوشته‌های میان فیلم ، که بالاوپائین



فریتز لانگ

میروند ، میچرخند و تبدیل به نور میشوند یا درتاریکی محو میگردند با جنبش‌کلی میآمیزند: اینها نیز به حد تصویربودن میرسند.

بعقیده ما ایراد اساسی فیلم دراین است‌که مؤلف‌اندیشه‌ای‌راکه آیزنشتین درزره‌دارپوتمکین تصویرکرده ، دنبال نکرده است ، یعنی فقط یك بازیگر را ، هرچند سرشار از بدعت وامکان ، فراموش‌کرده : انبوه مردم را . درحالیکه زمینه متروپولیس مناسبتش را داشت.

در عوض مجبوریم گروهی پرسوناژ سرشار از تمایلات زورکی ومبتذل را با بار سمبولیسمی که نمایانگرش‌نیستند چون پرت‌اند، تحمل کنیم.

این بدان معنی نیست‌که در متروپولیس خبری از مردم نیست ، ولی انگار وجودش بخاطر الزام تزئینی است : الزام یك «باله» غول‌آسا. مردم این فیلم بیشتر با تحول قابل تحسین و متعادل‌شان میخواهند مفتونمان کنند تا باالقای روحشان و وابستگی مشخص‌شان با عوامــل انسانی‌تر وعینی‌تر. با تمام اینها ، لحظاتی‌هست ــ بابیل ــ انقلاب کارگری ــ نابودی آدم مصنوعی در پایان ــ که بطرزی قابل‌تحسین دوحد درآن جمع آورده میشوند.

اتوهونته با تصورش از شهر عظیم سال ۲۰۰۰ مبهوتمان میسازد. بادرنظرگرفتن آخرین فرضیه‌ها دربارهٔ شهرهای آینده ممکن است ، تصنعی وحتی ازمد افتاده بنظر آید ، ولی ازنقطه نظر زیبائی تصویری ، قدرت اثر آن ، زیبائی بکر و حیرت‌انگیزش دست نیافتنی میماند ، با تکنیکی چنان کامل که میتواند جوابگوی دقت و بازبینی طولانی باشد بی‌آنکه یك‌لحظه وجود ماکت محسوس شود.

متروپولیس چهل میلیون مارك طلا خرج

بقیه درصفحه ۶۰



جوزف لوزی

JOSEPH LOSEY

قبل ازاین ملاقات دوبار دیگر اورا دیده بودم . اولین‌بار درفستیوال **ونیز** سال ۱۹۶۲ هنگامی‌که برای رفتن به «تورچللو» سوار یکی ازقایق‌های موتوری میشد .

دومین‌بار سالها بعد درمکزیك ودقیقاً در «کوئرناواکا» درمقابل بقایای مخروبه قصر ماکزیمیلین اطریشی . اورا شخصاً نمیشناختم اما میدانستم کیست چون عکسهای وی را بارها در مجلات وروزنامه‌ها دیده بودم . باآن دسته موی مایل به سپیدی‌که همواره برروی قسمت چپ پیشانی‌اش میریزد ، با آن چشمهای خسته وکوفته و با چهره‌ای‌که اثرات آشکار جنگ و درگیری با زندگی را به نمایش میگذارند .

بار اول‌که اورا دیدم فیلم « **ایوا** » را با شرکت **ژان مورو واستانلی بیکر** درونیز میساخت اما بار دوم در«کوئرناواکا» چه میکرد ؟ بدنبال چه میگشت ؟

با نگاه او و زنش راکه ازخرابه‌های قصر ماکزیمیلین دور میشدند زیرنظر داشتم‌که ناگهان شك‌کردم شاید او نیز بدلیل همان انگیزه‌ای‌که مرا تا اینجاکشانیده‌است بدینجا آمده واین‌انگیزه نوعی‌زیارت عاطفی‌درنقاطی‌بودکه **مالکولم‌لوری** رمان بزرگ ومعروف خود یعنی **«زیرآتشفشان»** را درآنجاها تصویرکرده بود واین نقاط همان قصر ماکزیمیلین ، خیابان نیکاراگوئه ، هتل کازینو دلاسلوا ، آبجوفروشی لاونیورسال و شراب فروشی‌کهنه الفارولیتو بودند ، چندی بعد پی‌بردم‌که درمورد انگیزه سفر لوزی به آن نقاط اشتباه نکرده بودم . لوزی درصدد بود تا با استفاده از **ریچارد برتون** بعنوان بازیگر اصلی فیلمی ازروی رمان معروف **«لوری»** تهیه‌کند و **برتون** قرار بود درنقش‌کنسول معتاد ومیخوار یعنی – **جفری فیرمین** – ظاهر شود . طبیعی‌است که این نقشه او مرا سخت خوشحال‌کرد بخصوص آنکه حتم داشتم و دارم‌که اگرکسی قرار باشد دست روی این رمان بگذارد وآنرا بزبان تصویر ترجمه‌کند بدون آنکه هتك حرمت ازعظمت اثر بنماید این شخص یا اشخاص **لوزی و برتون**

خواهند بود . اما این فیلم هیچگاه ساخته نشد وحالاکه برای سومین‌بار با او روبروهستم اولین سئوالم ازلوزی اینست‌که **آیا بکلی دست از انجام این طرح بزرگ‌کشیده است ؟ آیا درمقابل پیچیدگی ومعضلات ساختمانی این رمان بزرگ تسلیم شده است** ؟ لوزی درجوابم لبخند میزند .

این نکته‌که من ازنقشه پنهان او درمورد به فیلم برگرداندن این اثر اطلاع دارم برایش جالب ومفرح است بخصوص این قسمت از ماجرا که هردو ما دریك زمان ونیز بخاطر یك منظور واحد در «کوئرناواکا» بوده‌ایم واکنون نیز بعد ازگذشت مدتها رودرروی هم نشسته‌ایم و درباره همان قضیه صحبت میکنیم .

میگوید : «گاهی خیال میکنی یك نقشه پنهان ، یك دست غایب ، یك قدرت نامرئی سرنخ را دردست دارد وبرتمام اعمال وپدیده‌ها تأثیر خودرا میگذارد اما چه بساکه هیچ خبری هم درپس پرده «تقدیر» نیست واین اتفاقات بخودی خود پیش میآیند . اما بهرحال صورت ظاهر این اتفاقات‌گیج‌کننده است و وهم‌آلود و نمیتوان ازپرداختن‌ورسیدن به‌نوعی تأثیروتأثرمتافیزیکی فرارکرد . اما بهرحال اعتراف میکندکه نقشه وطرح به فیلم برگرداندن «زیرآتشفشان» را رها نکرده است واگر تابحال فیلم را نساخته است دلایل دیگری درکار بوده است ودلیل مهم اینست که حق مؤلف رمان «زیرآتشفشان» را همان تهیه‌کنندگان فیلم «ایوا» خریده‌اند **و ازمن میپرسدکه آیا این فیلم وماجرای اورا با تهیه‌کنندگانش بخاطردارم یا نه** ؟ درجوابش میگویم **که فیلم را بخاطر دارم واضافه میکنم‌که فیلم بدی بود** ، جواب میدهدکه **اتفاقاً اینطور نیست ، که فیلم زیبائی بوده حداقل درنسخه اصلی آن** ومیگوید که **شاید بهترین وزیباترین فیلمی بوده که تابحال ساخته اما تهیه‌کنندگانش فیلم را بخاطر منظور نظرهای شخصی خود دستکاری کرده‌اند ، آنرا تکه تکه‌کرده‌اند وازآن معجونی راکه میخواستند ساخته‌اند تاآنجاکه لوزی‌مجبور شده فیلم خودرا نفی کند** وتوضیح میدهدکه این قضیه شکست روحی شدیدی برای او و **ژان‌مورو** و **استانلی بیکر** بدنبال داشته است وحالا قضیه اینست‌که نمیخواهم همین بلای بزرگ را بر سر «**زیرآتشفشان**» بیاورند ، من احترام عظیمی‌برای **مالکولم لوری** وخاطره او دارم وحالا نمیخواهم که یکمشت آدم نفهم ودست‌آلوده کار بزرگ اورا لوث‌کنند . اگر بتوانم با این آقایان تهیه‌کنندگان به توافقی برسیم‌که طی آن استقلال وآزادی‌کامل مرا در ارائه این اثر ضمانت‌کنند آنوقت خواهید دید تا روزی‌که آنرا تمام نکرده‌ام ازپای نخواهم نشست ، حتی حاضرم بخاطر اینکه دیگران نیز دست روی این اثر بزرگ نگذارند وایده‌هایم را نزدند تا پای جان بجنگم . آنگاه **لوزی** لبخندی میزند ومیگوید : میدانید من از جنگیدن هیچوقت نمیترسم وخسته نمیشوم . من همیشه مبارزه‌کرده‌ام این بصورت شرط اصلی وقانون کلی ومداوم زندگی من درآمده است وبدین‌ترتیب من و **لوزی** وارد بحث درزمینه‌های مربوط به زندگی او میشویم بحث وگفتگودرباره آدمها که درزندگی او و درنقش‌گرفتن و بلوغ فکری وروانی وهنری او مؤثربوده‌اند ودرمورد عناصر سازنده شخصیت قاطع وپیچیده او .

لوزی میگوید : من درشهر لاکروس در ویسکانسین آمریکا درسال ۱۹۰۹ بدنیا آمده‌ام . فامیل من واقعاً فامیل عجیبی بود که همواره زیرنفوذ وسلطه پدربزرگم زندگی کرده و پدر بزرگ مردی بود غول هیکل با خون و ریشه‌ای مخلوط ازنژادهای آلمانی وانگلیسی ، او یك « درنده واقعی زندگی » بود که تمام دوران کودکیش‌را درپنسیلوانیا بسرآورده‌بود ودرآنجا رشدکرده بود اما همیشه خواب وخیالش هجرت به غرب میانه بود همان «میدل‌وست» معروف . پدربزرگ بعد از انجام تحصیلات دانشگاهی‌اش زندگی وخانه وخانواده را رها میکند وبسوی غرب بطرف سرزمین خیالی ومعبودش‌براه میفتد. بیش ازهزاران‌کیلومترراه را پیاده میرود تاآنجا که به ویسکانسین میرسد وتصمیم به‌لنگرانداختن میگیرد ودرآنجا با سرسختی هرچه تمامتر بکار وفعالیت میپردازد ودرطی چند سال اول انواع کارهای بزرگ ومتفاوت را انجام میدهدکه از همه بزرگتر –بنظر من– ایجاد یك شهر وبوجود آوردن یك خط راه‌آهن‌وسیع‌بود ، همان راه‌آهن معروف«پاسیفیك شمالی»که هردو ازیادگارهای ماندنی پدربزرگ غول‌پیکر هستند . اما باید اضافه‌کنم‌که این بابابزرگ درکنار این قدرت ومیل به سازندگی‌که اورا به ساختن‌اینهمه چیزها کشاند ، قــدرت تخریب عجیبی در همان حد سازندگی‌اش داشت‌که آرام آرام باعث شد تاآنچه راکه ساخته بود درهم بریزد وازبین ببرد بدین ترتیب بودکه مقدار عظیمی ازثروت هنگفتی را که درطی سالهای سال‌کار وفعالیت اندوخته بود بهدر داد وکار را بجائی کشاندکه پدر من یعنی پسر پدربزرگ با وجود آنکه تحصیلاتش را در « لورنس‌ویل » انجام داده بود و از دانشگاه «پرینستون» فارغ‌التحصیل شده بود تا حد یك کارمند ساده درهمان شرکت بزرگ راه‌آهن پاسیفیك شمالی‌که متعلق بخانواده خودمان بود تنزل‌کرد .

– **چرا درپس‌زندگی تمام شماآمریکائیهائی که‌کاری انجام داده‌اید همیشه یا تقریباً همیشه سایه غرب یا غرب میانه ونفوذ وتأثیر آن دیده میشود ، مقصودم بهرحال تأثیر تمدن‌گروه‌های عظیم مهاجرین‌کاشف یا پیشقراولان مهاجرت است .**

– خوب بهرحال نمیتوان منکر این امرم شدکه این‌گرایش وعشق به‌کشف ، به درگیرشدن با زندگی واغلب پیروزشدن ونه شکست خوردن، این میل‌بی‌دریغ به ایثارخود درساختن‌وپرداختن درآن مردمان ، درآن پیشقراولان شدیداً وجود داشته وبما نیز ارث رسیده است . ازسوی دیگر باید قبول کردکه این مهاجرین‌اولیه ، این گله‌های عظیم مهاجر محمل فرهنگی واقعی و شخصی بوده‌اند فرهنگی اصیل‌که بعدها دردامن خودشان گسترش یافت ووسعت‌گرفت تاآنجاکه تاریخی را ساخت ولاجرم بدست ما رسید وما را درمسیر زندگیمان رهنمون شد ونیروی لازم ومحرك را بما داد . اما دیگر نمیدانم آیا این نیروی محرکه همانست‌که نسل‌های جوان امروز را نیز بحرکت درمیآورد یا نه ؟

– **آیا فکرمیکنیدکه شخصیت پدربزرگ بنوعی تأثیرخودرا درشکل‌پذیری ورشد شخصیت روشنفکرانه شما گذاشته باشد ؟**

– بله میتوانم‌بگویم‌که چنین‌است. میگویند که یکی از مشخصات عمده‌کار من ابهام است وفقدان ایقان مطلق، نوعی‌بینش واعتقاد ضمنی به وجود ابعادی دوگانه وگاه چندگانه درهرزندگی جاری بشری . بدی وخوبی جوهرهای جدا ازهم وهرکدام وجود مطلقی نیستند بلکه با هم عجین هستند وباصطلاح نوعی همزیستی دارند وباشکال میتوان یکی را ازدیگری تشخیص داد . طبیعی است‌که نمیتوانم نفی‌کنم‌که شخصیت پدربزرگم که عوامل سازنده آنرا قدرتهای این چنین پس‌از تضاد تشکیل میدادند بنوعی نمونه اصلی و الگوی اولیه بعضی از شخصیت‌های من قرار میگیرد ولذا در دیدگاه من ونوع نگرش من تأثیرخودرا گذاشته است ، شکی نیست‌که بهرحال شکست اقتصادی ومالی پدربزرگ دلیل اول وعلت اصلی آن تغییر وتبدیل شدید طبقاتی واجتماعی شدکه من درسالهای اول جوانی‌ام سخت دچارش شدم چون همانطورکه‌گفتم پدرمن بعدازشکست پدرش بصورت یك کارمـنـد ساده راه‌آهن درآمد اما خواهرهای پدرم یعنی عمه‌هایم‌که دخترهای پدر بزرگ میشوند وچهارتا بودند همه قبلاً بخاطر اهمیت ونفوذ بابابزرگ شوهرهای خوبی‌کرده بودند وزندگانی مرفهی داشتند واین مسئله در چهارچوب‌کلی فامیل ما تصویری دوگـانـه و نامتجانس میساخت : ازیکسو زندگی متوسط پدر من و ازسوی دیگر فضای‌گسترده و افقهای باز ودرخشان نه فقط اقتصادی بلکه حتی فرهنگی خواهران پدر من‌که درسالنهای مجلل ویلاهای خود ازمردانی چون مارك تواین و راخمانینف پذیرائی‌میکردند ومن دراین‌میان همچون‌پروست کوچك بودم‌که درسالنهای «گورمان» گم شده است وضمناً بگویم‌که آثار پروست جزو اولین

مطالعات جدی‌ادبی من بودند، کتاب «درجستجوی زمانهای ازدست رفته» را یکی ازعمه‌های ثروتمند وسطح بالای من برای مطالعه دراختیارم گذاشت آنها مرتب آخرین کتب ادبی از اروپا برایشان فرستاده میشد –درآنزمان من چهارده سال بیشتر نداشتم ونسبت به تکه‌ی ثروتمند فامیلی خود نوعی احساس عشق – نفرت میکردم احساسی که بعدها وقتی عمیق‌تر، گسترده وروشن‌تر شد در واقع ریشه اصلی گرایش‌ها وتوجهات مرا بمسایل اجتماعی تشکیل داد . اما قبل ازاینکه باین رشد عقلانی واحساسی برسم سالهای سال باید میگذشت درطی این سالها بودکه فامیلم را ترك کردم ، بدانشگاه رفتم ، فارغ‌التحصیل شدم ، به‌نیویورك رفتم واین سالها همان سالهای سیاه اقتصاد بود ، سالهای فشار اقتصادی وتورم وبحران .

– ازچه زمان سروکارتان با دنیای نمایش افتاد ؟

– اززمان‌دانشگاه– من‌ابتدا در «دارتموث» اسم‌نویسی کردم وقصدم تحصیل دررشته پزشکی بود . در دارتموث یك گروه خوب تئاتری بودکه تمام اعضای آنرا دانشجویان تشکیل میدادند ومن علیرغم میل وخواست خودم به جمع آنها وارد شدم وناگهان درخودم به‌کشف یك‌کشش وعشق عجیب بتئاتر رسیدم‌که تاآنزمان مخفی وپنهان مانده بود دراین زمان یك نمایشنامه یك پرده‌ای نوشتم‌که جایزه اول یك مسابقه نمایشنامه‌نویسی را بدست آورد . این موفقیت باعث شد تا بسرعت درجمع دانشجویان این گروه تئاتری جائی و ارجی برای خودم دست‌وپا کنم . بعد ازچندی هنگامیکه برهبری این‌گروه انتخاب شدم دانستم که راه من درزندگی راه تئاترونمایش خواهدبود وفهمیدم‌که ازپی تحصیل پزشکی رفتن راهی‌عبث خواهد بود چون حتی اگـرهم دراین زمینه فارغ‌التحصیل میشدم به شغل طبابت نمی‌پرداختم بهمین علت‌ها بودکه دانشگاه ودانشکده را عوض کردم وبه دانشگاه هاروارد رفتم وآنجا درقسمت ادبیات فارغ‌التحصیل شدم‌که بهرحال زمینه‌ای نزدیکتر ومتجانس‌تر به عشق وشور تئاتری بود . در هاروارد نیزفعالیت تئاتریم را ادامه دادم وبعد ازفارغ‌التحصیل شدن به نیویورك رفتم وتصمیم گرفتم تا بکارگردانی بپردازم اما درآنموقع بحران‌های اقتصادی در اوج خود بودند ودر آمریکا بیش ازپانزده تا شانزده میلیون بیکار وجود داشتند و دربرابر این تصویر غم‌زده و چشم‌انداز فقر وبحران بزرگ مسائل شخصی وعلائق خصوصی من احمقانه وخودخواهانه جلوه میکردند ، دراین زمان بودکه به نوعی بیداری وآگاهی دربرابرمسائل اجتماعی رسیدم وشروع بمطالعه آثار مارکس وآنارشیست‌ها کردم وبه نشست وبرخاست ومعاشرت با سندیکالیست‌هـا



پرداختم وبه همکاری وفعالیت درمحیطی وابسته به «اتحاد تئاتر» ادامه دادم‌که هدف وبرنامه‌اش اجرای‌تئاتری صرفاً مردمی برای‌گروههای‌عظیم کارگردان‌بود وازطرف سندیکاها‌کمك‌ومساعدت میشد .

– چگونه وازکجا زندگی میکردی ؟

– مثل خیلی دیگر از روشنفکران نسل خودم ، با ظرفشوئی ، روزنامه‌فروشی ، نوشتن نقد تئاتر– خانه وزندگی درستی نداشتم ، هرشبی را درمنزل یکی ازدوستانم بسرمیآوردم وروی صندلی یاکف اطاق میخوابیدم وهرچند گاهی نیز بعنوان کمك کارگردان کار میکردم وتمام سعی‌ام این بود تا آن‌چندرغاز پولی راکه بدست میآورم خرج‌نکنم – نقشه‌ای‌داشتم‌که برای‌اجرای آن احتیاج به‌پول بود . میخواستم به‌اروپا بروم ، به انگلیس ، به‌آلمان وازهمه بیشتر دلم هوای روسیه را میکرد چون میخواستم ببینم بعد از انقلاب این مملکت به چـه صورتی درآمده و میخواستم راه وروشهای نوینی راکه تئاتر روسیه بآنها دست یافته‌بود ازنزدیك مطالعه وتجربه‌کنم.

مجله «ورایتی» بمن اطمینان دادکه مقاله‌هایم را ازروسیه چاپ‌خواهدکرد .«سیدنی هوارد» هم که یك نمایشنامه‌نویس بسیار معروف آنزمان بود پنجاه دلار بمن‌کمك کرد وسینکلر لوئیس نظارت برحق تألیفات خودرا دراروپا بمن محول‌کرد . ازنیویورك تا لندن را دراطاقك درجه سوم قطار سرکردم اما با وجود تمام این حرفها گویا نوعی حس اشرافیت را ازفامیل خود بارث برده بودم چون بمحض اینکه حس‌کردم درکوپه‌های درجه سه باشکال وزحمت میتوان سفرکرد راهی برای گریز به درجه یك‌پیداکردم بدون آنکه حتی یك پول سیاه هم اضافه بدهم . صبحها مخفیانه از مرزی‌که بین‌کوپه‌های طبقه سه وطبقه یك قرار داشت عبورمیکردم ودرقسمت درجه یك جاخوش میکردم ، درهمانجا غذا میخوردم وشبها بهمان طریق مخفیانه برمیگشتم وبه‌کوپه درجه سه خودم میرفتم ومیخوابیدم .

– چه مدت درروسیه ماندید ؟

– هفت‌ماه ، هفت‌ماه پرازتجربه وزندگی. برای مجله «ورایتی» کار میکردم وضمناً بمدرسه



«جوزف لوزی» و «مونیکاویتی» هنگام فیلمبرداری «مودستی بلیز»

سینمائی که تحت نظر ایزنشتین اداره میشد میرفتم ودراین مدرسه بودکه فرصت پیداکردم تا ازروی نمایشنامه«درانتظار لفتی» اثر «کلیفورد اودتس» فیلمی تهیـه کنم . در مسکو دوستان بسیاری داشتم و شخصیت‌های زیادی را شناختم . اما مهمترین آشنائی آن دوره من شناخت برتولت برشت‌بود. اورا درمنزل یکی ازدوستان مشترکمان شناختم . برشت مردی شدیداً برون‌گرا ، طعنه‌زن وعاصی بود . او دیوانه وشیفته زنها بود . وهمیشه نیز سه یا چهارزن بعنوان رفیقه داشت و با آنها دسته‌جمعی دریکجازندگی میکرد . هنگامیکه او را شناختم مشغول تهیه وتدارك نمایشی باهمکاری وبازیگری پناهندگان‌کمونیست آلمانی بود . در روسیه با برشت رفتاری خوب داشتند اما او ناآرام‌تر ازآن بودکه بتواند درآنجا دوام بیاورد لذا براه افتاد وبه دانمارك وبعد به سوئد وفنلاند رفت وازآنجا دوباره درحالیکه تمام زنهایش را بدنبال خود میکشید به روسیه آمد تا ازآنجا به چین برود . درچین بودکه برشت بهترین رفیقه خود یعنی سوگلی‌اش را ازدست داد – دخترك نمیدانم به چه مرضی دچار شدکه درعرض مدت کوتاهی مرد .

– آیا شما بعدها برشت را در آمریکا دیدید؟

– بله ، ما باهم خیلی دوست شده بودیم من ضمناً دوست «تولر» هم بودم وهمینطور دوست توماس‌مان، هانزهایزلر وخیلی‌دیگرازنویسندگان وموسیقی‌دانان آلمانی‌که ازترس حکومت نازیها به‌آمریکا فرارکرده بودند . آنها اغلب اوقات خودرا به بحث وگفتگو میگذراندند . البته همه آنها هم با یکدیگر دوست نبودند . برشت وتولر بعنوان مثال روابطی خیلی سرد و دور داشتند . درواقع بیکدیگر ایمان واعتقاد درستی نداشتند. نمیدانم ، هیچوقت نتوانستم بفهمم چه مسئله‌ای باعث اینهمه دوری وعدم علاقه میشد شاید قبلاً حادثه‌ای یا دعوائی بین آن‌دو اتفاق افتاده بود ، تولر هم مرد فوق‌العاده‌ای بودکه همواره در نگرانی مرگ‌زائی میزیست . نگرانی ازتغییرات عمیق وعجیب که دردنیای زمان او بوقوع پیوسته بود ونگران ازآینده‌ای‌که این دنیای عجیب و غریب بسوی آن درحرکت بود . یکروز – تولر – را دریکی ازخیابانهای نیویورك دیدم . به‌آرامی ودوستی تمام صحبت‌کردیم وازهم جدا شدیم دو روز بعد خبردار شدم‌که او خودکشی‌کرده است.

اما برشت درآمریکاهم همان نحوه زندگی‌خودش را ادامه میداد یعنی با چند زن دریك آپارتمان خالی یعنی مقصودم بدون مبل زندگی میکردکه مملو ازکتاب و تشك‌های پهن شده درکنارهم وروی زمین بود . برشت مردی سخت محتاط بود وبیخود وبیجهت شعار نمیداد ، او هیچوقت خودرا با درگیریهای بیهوده سیاسی وتظاهرات احمقانه آلوده نمیکرد تنها هدفش‌کار وکارسخت وطاقت فرسائی بود که انجام میداد او درست درجهت ایده‌ها و همگام بـا اعتقادهایش قدم برمیداشت وبین حرفش وعملش وحدت وتجانس عجیبی وجود داشت اما خودرا با احتیاط حساب شده ودقت عجیبی محافظت میکرد .

– آیا شمادر آمریکا ازتجارب‌خود درزمینه تئاتر درروسیه بهره‌برداری‌کردید ؟

– بله ، من با عده‌ای دیگر گروه «روزنامه زنده» را پایه‌گزاری‌کردیم – روزنامه زنده‌ای،

بقیه درصفحه ۶۵

چگونه اشتروهایم داستانِ «حرص» را پیدا کرد و فیلم «حرص» را از دست داد



تاریخ مشحون است از حوادث کوچکی که منجر به کشفی با اهمیت یا خلق اثری بزرگ شده است ، مثل افتادن یك سیب از درخت که گویا قوانین نیوتن را مدیون آن هستیم ، یا تنبلی بیش ازحد یك آهنگسازکه منجر به خلق یك باله بزرگ توسط آهنگسازی دیگر شد . **لیادوف** آهنگسازی‌که درابتدا قرار بود موسیقی باله « **مرغ آتشین** » را بسازد پس ازگذشت یکسال از تاریخ قراردادش وقتی ازاو پرسیدند چه قدر در کار ساختن آهنگ پیشرفت کرده است جواب داد «خیلی زیاد، تا حالاکاغذ برای نوشتن نت موسیقی را هم خریده‌ام» . درنتیجه کار ساختن آهنگ باله « **مرغ آتشین** » به **استراوینسکی** واگذار شد . خلق فیلم «**حرص**» هم بدست «**اشتروهایم**» نیزنتیجه یك‌تصادف بود.

ماجرای ساختن‌این‌فیلم‌بایك‌ماجرای‌کمدی شروع می‌شود (گواینکه استفاده از کلمه کمدی در مورد خیلی این چنین بدبینانه نامتناسب‌است) و بصورت یك تراژدی پایان می‌یابد . ماجرا از این قرار است که «**اشتروهایم**» روزهای اول اقامتش در آمریکا در یك هتل درجه سه در نیویورك‌که در حال حاضر از بین رفته است وبجایش یك پارکینك ساخته‌اند می‌گذارند . در همین هتل زن‌هائی زندگی می‌کردند که ما در آن زمان آنهارا «**بانوان شب**» می‌خواندیم . آنها طعمه‌هایشان (ویا شاید صیادانشان) را پس از فرا رسیدن تاریکی شب می‌جستند و با خود به هتل می‌آوردند . پاسبانان محله هرچند وقت یك‌بار تحت تأثیر غلیان احساسات اصلاح‌طلبانه یك برنامه حمله به این عشرتگاه مخفی ترتیب می‌دادند و نمایش احساسات خشم آنها نسبت به فساد اخلاقی آنقدر ادامه می‌یافت تا خاطر رنجیده‌شان تسکین یابد .

یك روز بانوان مورد گفتگو می‌دیدند «اشتروهایم» شبها کاری جز نشستن در سالن هتل‌ندارد به او نزدیك شدند و پیشنهادی‌کردند. پیشنهاد آنها این بود که «اشتروهایم» شب‌ها وظیفه پاسداری را برای آنها بعهده بگیرد و هنگام نزدیك شدن پاسبانها به آنها تلفن کند که بموقع میهمانانشان را مرخص کنند . عقیده زن‌ها این بود که بهتر است به او پول بدهند تا گرفتار پاسبانها بشوند که بهر حال هم‌ارزانتر تمام می‌شد و هم کم دردسرتر بود .

مدتی گذشت و یك شب پس از شام «اشتروهایم» برای اینکه تا رسیدن ساعت پاسداری وسیله‌ای برای سرگرمی پیدا کند ، در کشوی جای لباسی اطاقش بجستجو پرداخت به این امید که مسافران قبلی درآن مجله یا روزنامه‌ای بجا گذاشته باشند . مجله وروزنامه‌ای یافت نشد و در عوض یك کتاب پیدا کرد و تصمیم گرفت تا فرا رسیدن ساعت پاسداری شبانه خودرا با کتاب سرگرم کند . او روز خسته‌ای کننده‌ای را گذرانده بود واین موضوع باضافه شام سنگینی که خورده بود و خواندن چند فصل ازکتاب که بی‌اندازه توجهش را جلب کرده بود ، دست بدست هم دادند و او بی‌اراده به خواب رفت . بله دنباله ماجرا همانگونه است‌که حدس می‌زنید !

«**اشتروهایم**» پس از مدتی از خواب‌پرید و باین خیال که چرت کوتاهی زده است به خواندن کتاب ادامه داد . تازه فصل آخر کتاب را به پایان رسانده وخیال داشت برای از سر گرفتن پاس شبانه از جا برخیزد که زن‌ها باحال آشفته‌ای وارد اطاق شدند و سرش داد کشیدند که : «تو کدام گوری بودی ؟ پاسبانها ریختند سر ما ودرآمد دوهفته‌مان از دستمان رفت . مگر قرار نبود در سالن گوش‌بزنگ بنشینی ؟»

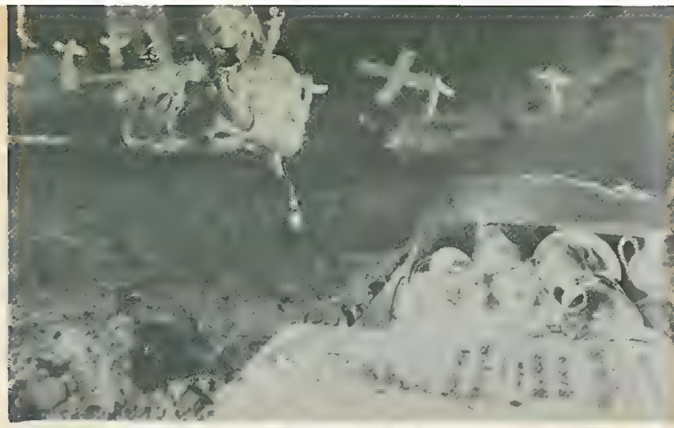
«**اشتروهایم**» خیلی دستپاچه شده‌بود وتنها توانست بگوید : «**خیلی متأسفم ، داشتم کتاب می‌خواندم .**»

زن‌ها فریادکشیدند : «**چی‌کار می‌کردی؟ کتاب می‌خواندی ؟**»

«**اشتروهایم**» قدرت حرف زدن را ازدست داده بود و فقط با حرکت سر گفته‌شان را تصدیق کرد .

یکی اززن‌ها فریاد کشید : «**چه‌کتابی ؟**» ولی بعد با ناراحتی گفت : «**نه نگو ، نمی‌خواهم بدانم**» .

واین کتاب البته «**مك تیگ**» باعنوان فرعی‌داستانی از«**سانفرانسیسکو**» نوشته «**فرانك نوریس**» بود . این واقعه در سال ۱۹۱۳ اتفاق افتاد و برای **اشتروهایم** این آغاز ساختن فیلم «**حرص**» بود . او مدت دهسال فکر ساختن فیلمی از روی این کتاب را که سخت تخیل‌او





را تسخیر کرده بود ، در سر می‌پروراند . مانند بسیاری از سینما دوستان آن زمان او نیز به هولیوود رفت ودرتمام سال‌هائی‌که ابتدا بعنوان سیاهی لشکر و بازیگر اصلی و بعد بعنوان کارگردان فیلم‌هائی چون «**شوهران کور**» ، «**شاه‌کلید شیطان**» ، «**همسران ابله**» و «**چرخ فلك**» کار می‌کرد ، درخیال بارها «**مك تیگ**» را فیلمبرداری‌کرد. صحنه‌هـا را تغییر داد و از خود چیزهائی به آنها اضافه کرد . سرانجام پس ازبرکنار شدن از کارگردانی فیلم «**چرخ فلك**» که او بعنوان اظهارنامه عشق خود نسبت به یك فرهنگ در حال مرگ دنیای پیش از جنگ اول که شهر وین که با سال‌های جوانی‌او پیوسته بود ــ با تمام قلب وروح خود روی آن کار می‌کرد ، طرح ساختن فیلم مورد علاقه‌اش را به‌کمپانی **گلدوین** پیشنهادکرد و با توصیه‌های «**جون ماتیس**» سرشناس‌ترین سناریونویس آن زمان توانست موافقت کمپانی را جلب کند .

فیلم«حرص» ــ عنوانی‌که«**جون‌ماتیس**» کـه در تهیه سناریوی فیلم با «**اشتروهایم**» همکاری کرده بود ، برآن گذاشت ــ درآن زمان پدیده بی‌سابقه‌ای بود نه تنها بخاطرطولانی بودن غیرعادی آن ــ در اولین نسخه مونتاژ شده فیلم شامل ٤٢ حلقه و زمان نمایش آن بیش از ده ساعت بود ــ بلکه به این خاطر که برای اولین بار یك یك‌کارگردان بجای گزارشگری صحیح واقعیت بـه حقیقت پرداخته بود .

***

از مدتـی پیش از تاریخ تکمیل فیلم «حرص» کمپانی **گلدوین** با کمپانی **مترو** درهم ادغام شده و «**ال . بی . مایر**» رئیس کمپانی جدید **متروگلدوین** بـا پخش فیلم ده ساعته «**اشتروهایم**» موافقت نکرد . به «**اشتروهایم**» دستور داده شد که فیلم را کوتاه کند .

«**اشتروهایم**» صحنه‌های‌زیادی را که‌ماه‌ها برای فیلمبرداری آن‌هـا زحمت کشیده بود ، از فیلم بیرون کشید و بالاخره آن را به ٦ ساعت و ٢٤ حلقه رساند . او پیشنهاد کرد فیلم در دو قسمت بنمایش گذارده شود ولی پیشنهاد او رد شد . « **اشتروهایم** » دیگـر نتوانست تحقیر شاهد و همدست بودن درنابود کردن مخلوق خویش را تحمل کند و اینکار را بـه دوستش «**رکس اینگرام**» (کارگردان فیلم چهار سوار سرنوشت) واگذارکرد . «**اینگرام**» فیلم را به ١٨ حلقه و پنج ساعت زمان نمایش کوتاه کرد ولی این‌نسخه ازفیلم هم مورد قبول‌کمپانی قرار نگرفت وایندفعه «**متروگلدوین**» فیلم رااز «**اشتروهایم**» گرفت و به «**جون ماتیس**» کـه از ابتدای تهیه فیلم درآن دست داشت که آن را به حد معقولانه‌ای برای نمایش کوتاه کند . مانیس فیلم را به ده حلقه (دوساعت و ٤٥ دقیقه) زمان نمایش رساند واین نسخه‌ای است که سرانجام پخش شد و**ژان رنوآر** آن‌را یگانه فیلم بزرگ تاریخ سینما می‌داند و بعداز پنجاه سال‌باوجود تکه پاره بودن وبدون صدا هم هنوز تماشاگران امروزی را تکان می‌دهد .

«**اشتروهایم**» احساس خودرا درباره دیدن نسخه نهائی از فیلم چنین بیان می‌کند : «**مثل اینست که محبوب انسان زیر چرخ‌های اتوموبیل له شده باشد . انسان برای دیدن جسدش بـه سردخانه می‌رود و البته هنوز دوستش دارد . ولی این تنها خاطره اوست که می‌توان دوست داشت که زیرا او خود دیگـر قابل شناخت نیست.**»

***



من این پایان ماجرای «**حرص**» را دوست نداشتم و اصولا پایان خوش را بیشتر می‌پسندم. بهمین جهت تمام فیلم اولیه را بکمك ٤٠٠ عکس که از آن باقی مانـده است بصورت یك کتاب و بهمان ترتیبی که کارگـردان برای اولین‌بار فیلم را مونتاژ کرده بود ، دوباره‌سازی کردم . این کتاب «**نسخه کامل حرص**» نام دارد و به خاطر فیلم اصلی گمشده اهدا شده است .

ترجمه : ح . ز .



بمناسبت برنامه مرور بر آثار

رنه‌کلر

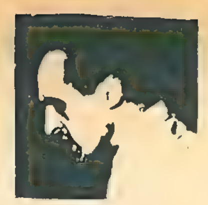
در دومین

جشنواره جهانی فیلم تهران

ترجمه : پرویز شفا

RENÉ CLAIR

رنه‌کلر و فیلمهایش



«زیر بام‌های پاریس»

SOUS LES TOIS DE PARIS

۱۹۳۰ – فرانسه . محصول : Films Sonores Tobis . دیالوگ، سناریو، کارگردان: رنه‌کلر . دستیار کارگردان : ژرژ لاکونب ، مارسل کارنه . فیلمبردار : ژرژ پرنیال ، ژرژ روله . دکور : لازار میرسون . رهبر ارکستر : آرمان برنار . آهنگ‌های اریژینال : رائول مورتتی ، R. Nazeles . لباس : رنه هوبر . بازیگران : آلبر پره‌ژان (آلبر) ، پولا ایلری (پولا) ، گاستون مودو (فرد) ، ادمون گره‌ویل (لویی) ، بیل‌بوکه (بیل) ، پل اولیویه ، جین پیرسن . زمان نمایش : ۹۲ دقیقه .

« مهم ، صدای شنیدن کف‌زدن نیست ، اگر تماشاگر بتواند دستها را درحالی‌که کف می‌زنند ، ببیند . . . استفادهٔ متناوب تصویر یك موضوع وصدایی‌که به وسیلهٔ آن تولید می‌شود – نه استفادهٔ همزمان آنها – بهترین افه‌های فیلم ناطق را بوجود می‌آورد . ممکن است این نخستین قانون‌که ازبی‌نظمی ودرهم برهمی یك تکنیك تازه پدید می‌آید ، یکی ازقوانین تکنیکی فردا بشود . »

لندن – رنه‌کلر ۱۹۲۹

در۱۹۲۹ ، زمانی‌که رنه‌کلرسرگرم نگارش سناریوی «ارزش زیبایی» بود (که بالاخره ، توسط «اگوستوجنینا» به چهار زبان تهیه شد) به لندن رفت تا نخستین فیلم‌های ناطق آمریکایی را ببیند . درتمام این مدت ، او به‌گونه‌ای پرشور وحرارت از دخول دیالوگ درفیلم‌ها مخالفت کرده بود . وی معتقد بود مزیّت وتفوّق بزرگی که سینما برادبیات دارد ، آزادیش ازکلمات و تداعی‌کهنهٔ معانی آنهاست وآزادی سینما برای بیان ونمایش احساس شعری، به‌گونه‌ای تصویری است . رنه‌کلر در ۱۹۲۷ مقاله‌ای نوشت‌که مورد استفادهٔ فراوان قرارگرفت ودرخلال سطور مقالهٔ مزبور، دربارهٔ این‌که سینمای ناطق «یك هیولای وحشتناك ، یك مخلوق غیرطبیعی است‌که به‌خاطر آن ، سینما به صورت تئاتری ناچیز خواهد شد» قلمفرسایی‌کرد . اما او مخالف صدا (موزیك و افه‌ها) نبود وپس‌ازدیدن‌فیلم «ملودی‌برادوی» اعتراف کردکه کلمات نیز از امکانات در خور توجهی برخوردار است . درفیلم «زیر بام‌های پاریس» ، اصولاً برای اجتناب از توضیحات طولانی بصری ، ازحداقل دیالوگ بهره جست . دراین فیلم ودر دو یا سه فیلم بعدی ، نقش صدا ودیالوگ آنقدر جزیی ومختصر بود که به بازیگران فیلم خود اجازه داد تا اندازه‌ای ، متن گفتار خودرا بداهه سازی‌کنند .

داستان « زیر بام‌های پاریس » ، گرچه تا اندازه‌ای ساده وجزیی بنظر می‌رسد، از جذابیتی‌فراوان ، چه ازنظرفرم وچه ازنظرمحتوا

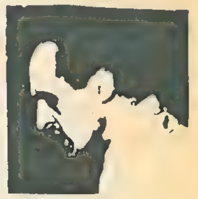


برخوردار است . آوازخوان دوره‌گرد ، دوستش ودختری از اهالی رومانی‌که با هردوی آنها به نوبت ، لاس می‌زند ، تیپ‌هایی نیستندکه در اکثر فیلم‌های رنه‌کلر ظاهر می‌شوند ، بلکه انسان‌های واقعی ، نه خوب ونه بد ، هستند . در اثنایی‌که آوازخوان ، یك مرد وفادار اما نه چندان شجاع ، به خاطرسرقتی‌که مرتکب‌نشده درزندان بسرمی‌برد ، دوستش ودختر جوان ، بدون این‌که واقعاً نسبت به او خیانتی مرتکب بشوند ، نرد عشق می‌بازند ، ولی به هرحال در پایان ، این‌دوستی‌وصمیمیت‌است‌که غالب می‌شود. همهٔ عناصری‌که اجزاء ساختمانی سناریوی این فیلم را تشکیل می‌دهد ، سینمایی است وفیلم بایك آهنگ متن جالب‌که درخاطره باقی می‌ماند اما هرگز وقفه‌ای درپیشبرد داستان ایجاد نمی‌کند ، بلکه بخش خیلی مؤثری است ، آغاز می‌شود . درصحنهٔ دعوا ومرافعهٔ عشاق ، هنگامی‌که چراغ اتاق خاموش می‌شود ، این صدای آنهاست‌که به تنهایی، داستان‌را بیان می‌کند وآنگاه ، هیجان یك‌کتك‌کاری نزدیك راه‌آهن ، موقعی تشدید می‌شودکه صحنه ، برای مدت زمان‌کوتاهی ، ابتدا بوسیلهٔ نجار ازنظرها پنهان می‌شود وسپس هرگونه صدایی در غریو رعدآسای یك قطار درحال عبور محو می‌شود ، ویك در شیشه‌ای ، سروصدای یك مجادله را برای شنیدن ، سدّ می‌کند وحرکات به تنهایی ، معنای اصلی صحنه را به بیننده منتقل می‌کند .

اهمیت «زیر بام‌های پاریس» را درتاریخ سینما ، به خاطر این تدابیرکه درآن هنگام نو و اریژینال بوده وازآن زمان به بعد ، بخشی از زبان فیلم شده‌است نمی‌توان‌بیش‌از اندازهٔ ارزش، ارزیابی‌کرد . درفرانسه این فیلم با اقبالی فوری روبرو نشد ، تنها پس ازاین‌که شرکت تهیه‌کنندهٔ

فیلم ، آن‌را دربرلین به‌نحو باشکوه‌وپرسروصدایی به نمایش‌گذاشت و درآنجا باعث ایجاد شور و هیجانی بین منقدان وتماشاگران شد ، شهرت ومعروفیتی بین‌المللی کسب‌کرد . دربین آن عده ازمنقّدان فرانسوی‌که فیلم مزبور را بیدرنگ تحسین‌کردند ، هانری ژرژکلوزو بودکه بعداً ، به عنوان یك‌کارگردان ارزنده ، شهرتی بدست آورد درمقاله‌ای چنین نوشت :

«فیلم‌هایی ازاین سنخ وطبقه ، بی‌تردید سینمای ناطق را ازتنزّل به‌سطح آثار تقلیدی صرف ملودرامی یا وودویل، نجات‌خواهدداد . »



« میلیون »

LE MILLION

۱۹۳۱ – فرانسه . محصول : Films Sonores Tobis . دیالوگ، سناریو، کارگردان: رنه‌کلر . براساس اثرکمدی موزیکالی نوشتهٔ «ژرژبر»و "Guillemaud" . دستیارکارگردان: ژرژ لاکونب . فیلمبردار : ژرژ پرینال . دکور : لازار میرسن . موزیك : ژرژ وان‌پاری ، آرمان برنار، فیلیپ‌پار. بازیگران : رنه لوفور (میشل)، آنابلا (بئاتریس) ، لویی آلیبر (پروسپه) ، وانداگره‌ویل(واندا)، پل اولیویه (گانگستر)، اودت‌تالازاك (آوازخوان)، کنستانتن‌استروئسکو (سوپرانلی ، خوانندهٔ مرد) ، ریمون کوردی (رانندهٔ تاکسی) ، جین پیرسون . زمان نمایش: ۸۹ رقیقه .

« اگرتقلید سروصداهای واقعی ، درواقع مأیوس‌کننده است ومحدود بنظر می‌رسد ، امکان داردکه تعبیر صداها ، آیندهٔ بهتری داشته باشد . صدا در فیلم‌هـای کارتون ، متشکل ازسروصداهای واقعی ، نشانه‌هـای جالبی دراین زمینه است وامکانات خلاقهٔ بهتری را نوید می‌دهد . »

لندن – رنه‌کلر ۱۹۲۹

فیلم « میلیون » ، شاید بزرگترین اثر سال‌های نخستین فیلمسازی رنه‌کلرباشد . رنه‌کلر در اندیشهٔ حفظ حرکت و. ابقای غیـرواقعیت نمایشنامه‌های وودویل‌اریژینال، از اکثردیالوگ صرفنظر نکرد وبه جای آن ، ازشعرهای غنایی که خودش‌نوشته بود وموزیکی‌که برای‌هم‌آهنگی باآکسیون تصنیف شده بود ، استفاده‌کرد وبه‌این ترتیب ، یك سبك موزیکال برای فیلم ، خلق کرد . (ضمناً در دفاع از حقوق‌کارگردان‌های فیلم بطورکلی ، همواره تأکید کرده است که کارگردان‌هـا ، مؤلفان واقعی فیلم‌های خود هستند ، نه آنهایی‌که اندیشهٔ داستانی یك فیلم را تهیه وتدارك می‌کنند . این طرزفکر ، بی‌تردید درمورد خود رنه‌کلر هم صدق می‌کند ، ازآن‌جا که سناریوهایش ، خواه اقتباسی ازنوشته‌های دیگران یا براساس اندیشه‌های خودش ، اساساً مخلوق اریژینال استعداد خلاقه خود اوست) .



صحنه‌ای از «میلیون»

فیلم «میلیون» ، یك فانتزی بسیار شاد وبی‌خیالی دربارهٔ یك زوج جوان درپی بلیت بخت‌آزمایی برنده‌ای است‌که در جیب یك‌کت گمشده‌گذاشته شده بود . دراین قضیهٔ ساده ، تیپ‌های مختلف مردم با ابتکاری‌ترین وحتی استادانه‌ترین طرح ونقشهٔ حساب شده اززندگی سردرگم ودرهم وبرهم واقعی ، داخل می‌شوند وپس از ایفای نقش محوله ، به همان سادگی ظهورشان ، خارج می‌شوند . دکاندارهایی‌کـه طلبکاران قهرمان فیلم هستند ، پاسبان‌هایی‌که به تعقیب دزدان وکلاهبرداران سرگرمند ودیگر شخصیت‌های گوناگون ، همگی درپیشبرد جریان زندگی‌کم یا بیش پرهیجان خود درخیابان‌ها ، راهروها ، بالای پلکان‌ها وروی بام‌های پاریس ، درآن واحد مرموز وساده ، با یکدیگر برخورد می‌کنندکه نمونه‌ای‌آشنا وبخشی‌جالب‌ازچشم‌انداز وفولکلور فیلم‌های رنه‌کلر است . ریتم موزیکال: درجریان خوشایند فیلم ، هرگزدچارسکته و افت نمی‌شود . شخصیت‌های انسانـی بطور واضحی در غیرواقعیت دکورهـای رؤیاگونهٔ « لازار میرسون » که‌گاه درپناه حجابی ازتور قراردارد (ضمناً دکورهایی‌که تمامی طراحی فیلم را تحت تأثیر قرارداد) ، بطور برجسته‌ای خودنمایـی می‌کنند . هرچندکه شخصیت‌ها ممکن‌است چیزی بیشتر ازتیپ‌های آشنایی ازپاریس رنه‌کلر نباشند، همین شخصیت‌ها به مضمون‌های دلخواه ومورد نظر او جان می‌بخشند ، بالاتر ازهمه به مضمون دوستی ورفاقت‌که رقابت ، شیّادی وتمام تلخ‌کامی‌های زندگی‌را سبك‌ترکرده وتعدیل‌می‌کند.

کنایه وطنز رنه‌کلر دراین فیلم ، با یك حالت رومانتیك درهم می‌آمیزد . موقعی‌که یك خوانندهٔ مرد تنومند با صدای زیر وحتی یك خوانندهٔ زن عظیم‌الجثه‌تر از او ، آهنگ دونفرهٔ «ما تنها هستیم» را اجرا می‌کنند ، عشاق جوانی که درکنار صحنهٔ اپرا پنهان شده‌اند ، کلمات آنها را با صداقت بازی وعمل می‌کنند ، صحنهٔ مزبور هم‌کمیك است وهم مؤثر ، ازآن جاکه به هرحال ، یك صحنهٔ عاشقانه است . هنگامی‌که دعوا ومرافعه درموردکُت ، شکل یك هنگامه درزمین فوتبال را پیدا می‌کندکه با سوت‌ها و صدای خفه وآهستهٔ یك توپ روی نوار صوتی همراه است ، افه‌های‌کاملاً مناسب موقعیت است، نظر به این‌که دراین دنیای فانتزی، دعوا ومرافعه هم چیزی جز یك بازی نیست . به این ترتیب ، رنه‌کلر درهمان آغاز اختراع سینمای ناطق، بهره‌جویی تعبیرگونهٔ صدا را در فیلم خود نشان می‌دهد . فیلم «میلیون» ، نخستین اثر سینمایی رنه‌کلر بودکه با موفقیتی فراوان درسرتاسرجهان روبرو شد وهمچنین‌فیلمی‌است‌که درمحك‌گذشت زمان ، ازآزمایش موفق بیرون آمده وهنوز هم ارزش هنری خودرا حفظ‌کرده‌است . «الکساندر آرنو» در ۱۹۳۱ ، چنین نوشت : «ما به تازگی شاهد تولد یك شاهکار برجستهٔ فرانسوی بوده‌ایم

که نمی‌توانسته درهیچ جای دیگر، جز در کشور ما ساخته بشود.» پس‌ازنمایش‌فیلم درلندن به سال ۱۹۴۵ ، « ویلیام وایت‌بیت » درمجلهٔ « نیو – استیبسمن » نوشت :

« . . . داستان این فیلم ، جنبه‌ای موزیکال ازدنیای تبهکاران ، اپرای گدایان عصرماست ... درواقع ، فیلم میلیون نخستین اپرای سینمایی است . وحدت وهم‌آهنگی کامل دوهنر (موزیك وسینما) که درآن‌ها حرکت ، عنصری باطنی‌است به بهترین وجهی متجلی‌است . یك جزء سوم هم می‌توان اضافه کرد وآن ذوق رنه‌کلر درآراستن وترتیب صحنه‌هاست که به‌طور استادانه ودلپسندی دراین‌جا ، درطرز قراردادن اشخاص یا اشیاء دریك زمینهٔ پیچیده به خوبی نمایان است وبه‌این ترتیب می‌توان عوامل ووسایلی‌راکه رنه‌کلر برای اجرای اعمال جادویی حیرت‌انگیزش بکار گرفته است ، اسم برد . این جادوی حیرت‌انگیزش مخلوطی است از رومانتیسم ، نمایش‌کارهــای خنده‌آور ، روحیه‌های شاد و نوعی طنز که از زیبایی ، جدایی‌ناپذیر است . »

صحنه‌ای از آزادی مال ماست





آزادی مال ماست

A NOUS LA LIBERTE

۱۹۳۱ – فـرانسه . محصول : Films Sonores Tobis . دیالوگ، سناریو، کارگردان: رنه‌کلـر . دستیارکارگردان : آلبر والانتن . فیلمبردار: ژرژ پرینال . دکور: لازار میرسون . لباس : رنه هوبر . موزیك : ژرژ اوریك . رهبر ارکستر : آرمـان برنار . بازیگران : ریمون کوردی (لویی) ، هـانری مارشان (امیل) ، رولافرانس (ژان ، دختر جوان) ، ژرمن اوسی (معشوقهٔ لویی) ، پل اولیویه (عمو) ، ژاك‌شلی (پل ، خواستگار ژان) ، الکساندر دارسی (ژیگولو) . لئون لورن (مرد سالخورده) . زمان نمایش : ۹۷ دقیقه .

« ما سینمایی‌که صرفاً اندرز اخلاقی می‌دهد یـا روشنفکرانه است ، درخواست نمی‌کنیم ، بلکه برای سینمایی ، شایسته ومناسب مسئولیت‌هایی‌که قدرت خودش به عهده‌اش‌گذاشته است . »

رنه‌کلر – ۱۹۳۲

هدف ومنظور اصلی رنه‌کلر در «آزادی مال‌ماست» ، حمله به «تصوروانديشهٔ حرمت‌کار» بود . او ، فیلم را درفرم یك‌کمدی موزیکال ساخت (هانطوری‌که خودش در ۱۹۵۱ به ژرژ شارنسول اظهارکرد وبعداً پشیمان شد) زیراکه این‌فرم نمایشی، به‌بهترین‌طرزی کیفیت هجوآمیز موضوع را نشان می‌دهد ودرعین حال به عنوان روکش شیرینی، برای یك قرص‌تلخ مزه می‌تواند باشد . اما این قرص ، چقدر تلخ است ؟ داستان این فیلم ، صریح وازهرجهت مناسب ، به صورت مجموعه‌ای ازوجه تشابه‌ها ، طرح‌ریزی شده‌است. با همذات‌کردن‌کار درخط تهیهٔ کارخانه ، دریك زندان ودریك‌کارخانه ، کـه با همان موزیك وصداهای یکنواخت اجرا وهمراه شده ، رنه‌کلر نشان می‌دهدکه قدرت وتأثیر ستمگرانه وشدید ماشینی شدن ، چقدرگیج‌کننده می‌تواند باشد . بعداً ، موقعی که یك زندانی فراری ، رئیس کارخانه می‌شود وهمزندانی سابقش راکه یك کارگر سادهٔ همان‌کارخانه است می‌بیند ، هردوی آنها درمی‌یابندکه خوشبختی نمی‌تواند با پول خریداری شود (یك موضوع اصلی و دلخواه رنه‌کلر) . بالاخره ، باردیگر درهیأت ولگردان، آنها ازهمه چیز دل برمی‌کنند واززندگی توأم باکار این جوامع می‌گریزند و سرود آزادی ورهایی ازقیود زندگی را سر می‌دهند ، درحالی که دریك موخرهٔ طعنه‌آمیزی اززندگی درمدینهٔ فاضله ، کارگران‌کارخانه درنتیجهٔ ماشینی‌شدن ، آزاد می‌شوند تا به بازی وتفریح بپردازند ودر عوض‌کارکردن ، به رقص مشغول شوند . این اندیشه‌ها ، به خودی‌خود ، آنقدرها ابتکاری وواقع‌بینانه نیست .

اگر « آزادی مال ماست » باعث ایجاد جنجال‌های بحث‌انگیز شد ، شاید ازاین‌جهت بود که ازهیچ عقیده ومسلك شناخته شدهٔ سیاسی پیروی‌نمی‌کند ، ومعهذا از اشارات صریح سیاسی آکنده است وهمین جبهه نگرفتن رنه‌کلر درفیلم، باعث تعابیر درست یا نادرست متعددی دربارهٔ مفهوم واقعی ومنظور اصلی سازنده می‌شود . ژرژ سادول درکتاب خود به اسم «تاریخ یك هنر – سینما» (Histoire d'un Art—Le Cinema) (۱۹۴۹) می‌نویسد: «انتقاد اجتماعی، تااندازه‌ای

مافوق قدرت رنه‌کلر است . **آزادی مال ماست** ، ملهم ازچاپلین ، بیشتر ازاین‌که منبع الهام‌بخشی برای فیلم **عصر جدید** باشد ، عاری از زیرکی ونیرو است وقسمت‌هایی‌که قصد شده بود عمیق باشد ، کهنه شده است .» به هرحال ، قسمت‌های دیگر، زمانی‌که «اتوماسیون» کلام مطرح روز شد ، باردیگـر مورد بحث قرارگرفت . . . و شگفتی‌انگیز نیست بدان خاطرکه این فیلم ، در فرم صریح‌تری ، کیفیت‌اخلاقی وتصوّف ساده‌ای راکه درفیلم‌های رنه‌کلر ، ضمنی است درخود جمع دارد . مناسب‌بودن آنها با زمان فرق می‌کند وشاید ازجهاتی ساده وپیش‌افتاده باشد ، معهذا رنه‌کلـر درتصویرکردن ، ازطنز شایان توجهی استفاده می‌کند تا به اندیشه‌ها وپندارهای آشنا ، بیان وحالتی نو بدهد . برای نمونه ، صحنه‌ای‌که افراد پولدار باکلاه سیلندر را نشان می‌دهدکه بطور زننده واحمقانه‌ای ، اسکناس‌هایی راکه باد درهوا می‌پراکند ، چنگ می‌زنند ، دراثنایی‌که یك مأمورخیلی به ظاهرباشکوه ومهم ، حرف‌های گُنده‌ای دربارهٔ عدالت ، آزادی وسرزمین آبا واجدادی را با لحن وآهنگ خاصی قرائت یا درواقع غرغره می‌کند و ریاکاری و حرص را به شیوه‌ای‌که درسراسر جهان قابل درك است ، به‌استهزا می‌گیرد، نموداری‌ازقدرت طنز وبداعت درسبك رنه‌کلر درنمایش اندیشه‌های‌آشناست .

اما فیلم «آزادی مال ماست» ، علاوه بر انتقاد اجتماعی نسبتاً سطحی‌وظاهریش ، ازکیفیت مهمتر دیگری هم برخوردار است . رنه‌کلر بـا استادی ومهارتی فراوان ، تصاویر وصداها را درطرح‌های سلیس‌ریتمیك ، بویژه درسکانس‌های ابتدایی فیلم ، ترکیب‌کرد کـه بسیار مؤثر و تکان‌دهنده است . او همچنین به فیلم تمایلی غنی ازمهربانی ودوستی درزمینه‌های سرد وبی‌روح قدرت مالی‌ومکانیکی اضافه‌کرد . دوستی‌ورفاقت بین همزندانی‌های سابق‌که یکی ، کلاهبرداری جاه‌طلب ودیگری ، یك ولگرد احساساتی است ازطنز وگیرایی خاصی برخوردار است وهمین ، گرمی و حرارتی به زمینهٔ اندیشه‌های انتزاعی می‌بخشد . تفسیری‌که « ویلیام وایت‌بیت » در ۱۹۵۳ نوشت ، نتیجهٔ فیلم را به‌این ترتیب خلاصه می‌کند : «**آزادی مال ماست**» ، تکامل رنه‌کلر نسبت به طرزتلقی‌های متفاوت است : اجتماعی ، هجایی ، موزیکال ، باله ، ونگرشی برای زندگی ساده وراضی‌کننده . . . مضمون فیلم به سبك چارلی‌چاپلین شباهت دارد ـ درواقع ، چاپلین هم هجوماشین درفیلم **آزادی مال ماست** را برای عصرجدید انتخاب‌کرد و رنه‌کلر هم به احتمال قوی ، تداعی بعضی ازصحنه‌ها را از **روشنی‌های شهر** اقتباس‌کرد . شخص‌نمی‌تواند این‌هارا سرقت خطاب‌کند . . . آنها با یکدیگر قرابت ونسبتی دارند وقرابت‌های نبوغ ، سرقت نیست ، بلکه غنی‌کردن است . »



صحنه‌ای ازچهارده ژوئیه

فیلم ازلحاظ مادی آنقدرها موفق نبود ، گرچه با استقبال منقدان ومطبوعات روبرو شد . رنه‌کلر در ۱۹۵۱ ، فیلم را دوباره مونتاژکرد وسکانس معروف « گل آوازخوان» وصحنه‌های زمین بازی را ازآن حذف‌کرد .



چهارده ژوئیه
QUATORZE JUILLET

۱۹۳۲ ـ فـرانسه . محصول : Films Sonores Tobis **. دیالوگ، سناریو، کارگردان: رنه‌کلـر . دستیارکارگردان : آلبر والانتن . فیلمبردار : ژرژپرینال . دکور : لازار میرسون . موزیك: موریس ژوبر. بازیگران: آنابلّا (آنّا)، ژرژ ریگو (ژان) ، پولاایلری (پولا) ، ریمون کوردی (رانندهٔ تاکسی)، پل اولیویه (غریبه)، ریمون اموس(شارل) ، تومی بوردل (فرنان) . زمان نمایش : ۹۸ دقیقه .**

فیلم «چهارده ژوئیه» مثل «زیر بام‌های پاریس» ازعشق رنه‌کلر به شهر زادگاهش ملهم شد . شاید این نیز دلیلی باشدکه چرا شخصیت‌ها درهردوفیلم، زنده‌وواقعی‌هستند، نه عروسك‌های سمبولیك دیگر فیلم‌های فرانسوی‌که او دراین دوره ساخته است . «چهارده ژوئیه» ، فیلمی از یك هنرمند به‌حد بلوغ وکمال هنری خود رسیده است وهمچنین‌نتیجهٔ مهارت افراد یك تیم می‌باشد که همکاری نزدیکی با یکدیگر داشته‌انـد و همانطوری‌که رنه‌کلرگفته است ، برای تمامی افراد این تیم مشکل بود تا با اطمینان بگوید چه کسی سازنده ومسئول جزئیات و ریزه‌کاری‌های فیلم است ـ خود رنه‌کلر ، فیلمبردارش «ژرژ پرینال» یا «لازار میرسون» که نبوغ وتبحّر هریك ازاین‌دو ، اورا عمیقاً تحت تأثیر قرار داده بود . بی‌تردید ، ثباتی‌که درسبك کار رنه‌کلر مشاهده می‌شود ، تا اندازه‌ای به همبستگی باثبات خود او نسبت به همکاران متعددش ، مربوط می‌شود .

«چهارده ژوئیه» ، یك داستان **شعرگونه** ازمراسم جشن‌های سنتی درشب عید ملی فرانسه است . درخیابان‌هایی‌که **با فانوس‌ها** تزیین شده ، جایی‌که هرهشتی خانه‌ای ، یك زوج عاشق را پناه می‌دهد ، شادی وتفریح آن چنان با بی‌خیالی توأم است‌که حتی بارش یك رگبارهم نمی‌تواند رقصی را که زیرسقفی ازچترها ادامه می‌یابد، متوقف‌کند . اما حُزن وکمی هم تلخی وطعنه دراین فیلم ، همچون تمام داستان‌های رنه‌کلر موجود است : جشن‌ها ، همه‌کس را شاد نمی‌کند وتمام تعطیلات وعیدها ، مثل روزهای معمولی ، سهم خودشان ازتراژدی را هم دربردارد . . .

« **گاوین لمبرت** » در مجلهٔ « سکانس » (۱۹۴۸) به این ترتیب فیلم را توصیف می‌کند : «**چهارده ژوئیه** ، ازبسیاری جهات ، شخصی‌ترین وجذاب‌ترین فیلم رنه‌کلراست . برخلاف فیلم‌های دیگرش ، این‌فیلم شامل تدابیر وابتکارات‌تجربی نیست : جشن‌های مردم‌کوچه وبازار ، زمینهٔ فیلم را تشکیل می‌دهد ، اما صحنهٔ رقص عشاق درطی جشن، گرچه ازحالت‌غنایی شادومسحورکننده‌ای برخوردارست ، کوتاه وموجزاست وبه هیچوجه

یك بخش تزیینی نیست . این فیلم ، حوادثی را که طی چند ساعت اتفاق می‌افتد ، دنبال می‌کند. یك دخترجوان (آنابلّا) بایك رانندهٔ خوش‌قیافه تاکسی (ژرژ ریگو) دعوا می‌کند وسپس به‌نحوی سعی درجبران آن می‌کند . رانندهٔ تاکسی باورود یك معشوقهٔ قدیمی (پولا ایلری)، دچار دردسر می‌شود . دختر جوان با یك بچهٔ گمشده همراهی می‌کند، درآپارتمان‌فوقانی‌آنها، زن‌سالخورده‌ای زندگی را بدرود می‌گوید . درداخل و خارج داستان فیلم ، سرگرم خلق درام ویژهٔ خودش ، یکی ازشکوهمندترین وجالب‌ترین شخصیت‌های مخلوق رنه‌کلر ، یعنی مسیو ایماك (پل اولیویه) همیشه مست ، تلوتلوخوران ظاهرونا‌پدید می‌شود و با مشکل‌پسندی هرچه تمامتر، گل‌هایی برای سوراخ کُتش دست‌چین می‌کند ، به‌گونه‌ای محتاطانه خودنماست وبی‌آزارترین فردی است که تاکنون با یك ششلول پُر ، دراطراف پرسه زده است . به اتمسفر متغیّر میدان‌که پنجره‌های آپارتمان قهرمان فیلم روبه‌آن بازمی‌شود ، تمامی تغییرحالات فیلم ، ازفعالیت و زنده‌دلی بشّاش آن درصبحگاهان ... تاسکوت تنهایش‌درشبانگاه ، می‌تواند احساس شود . هیچ‌کس تاکنون فیلم شخصی‌کاملتری دربارهٔ پاریس نساخته است . »

«چهارده ژوئیه» ، موفقیت تجاری خوبی داشت ، اما به طوری ازقرائن برمی‌آید ازطرف منقدان تااندازه‌ای نادیده‌گرفته شد ، شاید به این خاطرکه فیلم مزبور درمقایسه با «زیر بام‌های پاریس» ، پیشرفتی به حساب نیامد .



آخرین میلیاردر

LE DERNIER MILLIARDAIRE

۱۹۳۴ – فرانسه . محصول ، پاته – ناتان . دیالوگ ، سناریو ، کارگردان : رنه‌کلر . دستیار کارگردان : آلبر والانتن . فیلمبردار : رودلف ماته ، لویی‌نه . موزیك: موریس‌ژوبر. بازیگران: ماکس دیرلی (بانکو) ، رنه سن‌سیر (پرنسس ایزابلّا) ، مارت ملو (ملکه) ، ریمون‌کوردی (نوکر) ، ژوزه نوگوئرو (رهبر ارکستر) ، اموس (سائل) ، سینوئل (نخست وزیر) ، پل اولیویه (پیشکار) ، مارسل‌کارپانتیه (کارآگاه براون) ، شارل رجی (پرنس نیکلا) ، ژان امه ، کریستیان ریب . زمان نمایش : ۹۰ دقیقه .

« پول ، صنعت فیلمسازی را ازمنابع عظیم فنی برخوردارکرده ، به‌آن استفاده وبهره‌گیری ازتبلیغ بی‌اندازه عرضه‌کرده ، میلیون‌ها بیننده را به سینماهای متعدد جلب‌کرده‌است ، اما بواسطهٔ همین احسان فراوان ، سینما بالاخره ، دربرابر پول وقدرت سرمایه ، یك بندهٔ گوش به فرمان شده است . »

رنه‌کلر – ۱۹۳۲

رنه‌کلر موقعی‌که اندیشهٔ داستان «آخرین میلیاردر» را در۱۹۳۲ ، درفکرخود می‌پروراند، یك‌کمدی موضوع روز و غیرموزیکال درنظر داشت‌که شخصیت اصلی آن تااندازه‌ای نمونه‌ای ازیك بانکدار غریب وتحکیم‌کننده بودکه وی درمجامع سینمایی ملاقات‌کرده بود . همچنین درنظرداشت یك فضا ومحیط ساختگی وموهوم یك شاهزاده‌نشین ، مثل‌کشور موناکو راکه درآمدش ، انحصاراً ازقمار تأمین می‌شود ، ایجاد کند . در این داستان تقریباً به سبك کمدی فارس ، یك ازدواج مصلحتی بین شاهزاده خانم «کازیناریو»ی ورشکسته و «بانکو» که یك سرمایه‌داربسیارثروتمنداست ترتیب داده می‌شود ، اما بیدرنگ بواسطهٔ اعمال احمقانهٔ سیستمی‌که این ازدواج برای نجات وتقویت آن نیت شده بود ، برهم بخورد . «بانکو» ، جنون خویشتن بزرگ پنداری خودرا تعدیل می‌کند ، وپس از این‌که شاهزاده خانم ، پیروی ازعقل می‌کند و با یك رهبر ارکستر فرار می‌کند ، دردربار دست به اعمال غیرعادی می‌زند وبدون خطر به ملکه نزدیك می‌شود وآشکار می‌کندکه بعد از همهٔ این‌ها ، او یك میلیونر نیست . مقارن با زمانی که رنه‌کلر ، نوشتن سناریو را تمام‌کرد ، داستان بیشتر به صورت هجونامه‌ای بطورکلی راجع به دیکتاتوری‌ازآب‌درآمده‌بودتادربارهٔ سرمایه‌داران وسرمایه‌های فراوان ، وهیتلر نیز درآلمان به قدرت رسیده بود . کمپانی « توبیس » که یك شرکت آلمانی بود و با رنه‌کلر قرارداد بسته بود، فیلم را ردکرد وقبل ازاین‌که رنه‌کلر قادر شود این سناریو را برای‌کمپانی « پاته » به فیلم برگرداند ، ماه‌ها گذشت .

اگر «آخرین میلیاردر» ازریتم ووحدت ساختمانی بهترین فیلم‌های رنه‌کلر فاصله دارد ، واگر بحث‌کلی‌آن آشفته ودرهم است ، بااین همه دارای لحظه‌هایی ازظرافت طبع وطنز تصویری وابتکارهای مشخصه فیلم‌های رنه‌کلر است . درعین حال ، این فیلم درلحظات خاصی ، نافذتر وکوبنده‌تر ازهرفیلم پیشین اوست . برای مثال ، صحنه‌هایی‌که درآن ، درباریان برای‌ادای‌احترام به زانو درمی‌آیند ، استهزای صرف ازآداب‌دانی نیست. اما، صحنه‌های معاوضه‌است‌که مشهورترین آنها باقی می‌ماند . دریکی ازاین صحنه‌ها ، مردی به‌پیشخدمت‌کافه ، یك مرغ می‌پردازد و دوجوجه ویك تخم مرغ به عنوان معاوضه یا درواقع پول خُرد دریافت می‌کند ، تخم مرغ را به‌عنوان‌انعام باقی می‌گذارد . دریك صحنهٔ دیگر، قماربازی‌که

آخرین میلیاردر



یك ششلول شرط‌بندی می‌کند ، بُردهایش را درشکل توده‌ای ازششلول‌ها دریافت می‌کند . شخصیت‌های انسانی ، کمتر قانع‌کننده هستندکه بدون همدردی واقعی واغلب به‌گونه‌ای نارسا ، کاریکاتوروارترسیم شده‌اند. «آخرین‌میلیاردر» یك فیلم‌کاملاً منفی است : درواقع ، محتوای این فیلم برای فرم‌کمدی «فارس» آن ، بیش از اندازه ترسناك وبیرحمانه است وبی‌تردید همین نکته ، فقدان باطنی موازنهٔ فرم ومحتوا را بیان می‌کند .

اندك زمانی قبل ازافتتاح فیلم ، پادشاه یوگوسلاوی دربندر مارسی ، به‌ضرب‌گلوله از پای درآمد. فیلم «آخرین میلیاردر» دیکتاتوری وسفته‌بازی سرمایه‌داران را به هجوکشیده بود ، رویهمرفته بیش ازحد ، انباشته از اشارات ضمنی شده بودکه به ناگهان ، نامناسب بنظر رسید . هنگامی‌که فیلم درسینمای «مارینیان» درخیابان شانزلیزه به نمایش گذاشته شده ، باعث ایجاد آشفتگی واضطراب دراین‌محیط شد وعدم استقبال مردم پاریس ازآن ، رنه‌کلررا به پذیرش دعوت الکساندرکوردا برای ساختن فیلم دربریتانیا ، ترغیب‌کرد . بعداً ، فیلم مزبور درشهرستانها ودر برخی دیگر ازکشورها با اقبال عمومی روبرو شد وجوایزی درمسکو وبروکسل دریافت‌کرد . درانگلستان ، استقبال منقدان وعقاید آنها با تضادهایی همراه بود ، اما ازطرف مردم ، استقبال قابل ملاحظه‌ای ازفیلم به عمل آمد . «آخرین میلیاردر» ، طی جنگ دوم جهانی به عنوان یك فیلم ضد فاشیستی ، به نمایش دوباره گذاشته شد .



روح به غرب می‌رود
THE GHOST GOES WEST

۱۹۳۵ – بریتانیا . محصول : لندن‌فیلمز و الکساندرکوردا پروداکشن . کارگردان : رنه‌کلر. سناریو:«رابرت‌شروود»و«جفری‌کر». براساس نوول «سر تریسترام به غرب می‌رود» (Sir Tristram Goes West) نوشتهٔ « اریك که‌آون» . دستیارکارگردان : «ایملی واتس» و «آلبر والانتن» . فیلمبردار : هرولد راسن . دکور : وینسنت کوردا . لباس : رنه هوبر . موزیك : میشا اسپولیانسکی . بازیگران : رابرت دونات («مرداك‌گلوری» و دونالدگلوری) ، جین‌پارکر (پگی مارتین) ، یوجین پالت (جو مارتین) ، السالنکستر (لیدی شپرتون) ، اورلی گیرگ (خانم مارتین) ودیگران . زمان‌نمایش: ۹۱ دقیقه .



صحنه‌ای ازروح به غرب میرود

اگر «آخرین میلیاردر» ، یك نقطه عطف سینمایی برای رنه‌کلر بود ، «روح به غرب می‌رود» ازاین حیث‌که یك فیلم پُرگفت‌وگو واکثر همکارانش ناآشنا بودند ، جدایی قابل ملاحظه‌تری باگذشته را نشان می‌دهد. به هرحال، رنه‌کلر قبل ازاین‌که به بریتانیا برود ، مجذوب داستان «سِر تریسترام به غرب می‌رود» شده بود وهمکاری او بارابرت شروود – نخستین همکاری او با یك نویسندهٔ مشهور – نتیجهٔ سودمندی دربرداشت . بی‌تردید ، برجسته‌ترین‌کیفیت فیلم ، ترکیبی است‌که ازطنز‌کنایه‌آمیز رنه‌کلر وکمدی تفننی یك داستان‌که آمریکایی‌ها را با نگرش خاص امریکایی رابرت شروود ، به تمسخر و استهزا می‌گیرد ، پدید می‌آید .

این داستان ارواح با اتکاء به بیان وتداوم واضح تصاویر ، بیشتر از توسّل به حقه‌های فیلمبرداری ، آنچه راکه یك میلیونر آمریکایی تدارك می‌بیند ، موقعی‌که توسط دختر زیبایش ترغیب می‌شود تا یك قصر مسکونی ارواح را ازیك مالك ساده اما خوش قیافهٔ اسکاتلندی خریداری‌کرده و دوباره آن را با وسایل مدرن دریك نخلستان فلوریدا برپاکند ، بازگو می‌کند . روح وملّاك اسکاتلندی – رابرت دونات – از افسون رومانتیك مشترکی برخوردارند وامکانات کمیك وغیرمعمولی موقعیت ، مورد بهره‌برداری کامل قرار می‌گیرد . صحنه‌های فریاد وغوغا ، موقعی‌که قطعات قصر درنیویورك ازکشتی پیاده شده و در یك‌کاروان باشکوه ومجلل و با یك اتومبیل‌خالی‌که «برای روح رزروشده» رهسپار مقصد می‌شود ، ولیمهٔ خانهٔ تازه درفلوریدا با سیاهپوستی‌که به شیوهٔ اسکاتلندی‌ها ، دامن‌مردانه پوشیده وبه اجرای آهنگ‌های اسکاتلندی با ریتم جاز مشغول است ، فوق‌العاده وابتکاری است . این فیلم با موفقیت قابل ملاحظه‌ای ازطرف روزنامه‌ها وعامه مردم روبرو شد ، اما درتاریخ سینما ، تااندازه‌ای نسبت به‌آن ، بی‌اعتنایی شده است . ژان ژرژ اوریول درتجزیه وتحلیل خود دربارهٔ این فیلم می‌نویسد : «کاریکاتور رنه‌کلر ازرفتار وسلوك‌کلی مردم ، بررسی‌دقیقی‌راآشکار کرد . دربرخی از اپیزودهای‌کمیك‌که به‌اندازهٔ کافی‌احساس‌کنجکاوی‌را درشخص برمی‌انگیزد، احساس تراژیك او اززندگی، به‌گونهٔ صریح‌تری ازفیلم‌های قبلی او ، ظاهر می‌شود .»



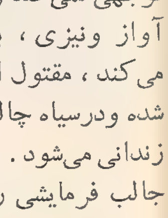
اعلان خبر
BREAK THE NEWS

۱۹۳۷ – بریتانیا . محصول: «جك‌بیوکانن پروداکشن» و«رنه‌کلرپروداکشن».کارگردان: رنه‌کلر . سناریو : «جفری‌کر» و «رنه‌کلر» . براساس نوول وسناریوی La Mort en Fuite نوشتهٔ Loic le Gouriadec . دیالوگ: جفری کر . دستیارکارگردان: آلبروالانتن. فیلمبردار:

فیلیپ تانورا .دکور : لازار میرسون . موزیك : تئومك‌ئبن. بازیگران: جك‌بیوکانن (تدی‌فیشر)، موریس شوالیه (فرانسوا ورریه) ، جون‌نایت (گریس‌گتویك)، مارتا لابار(سونیا)، گرترود ماسگروو (هلنا) ، شارل لوفو (مترجم) ،گاری مارش(تهیه‌کننده) ، والاس داگلاس (دستیار مدیرصحنه) ، فلیکس ایلمر (جرج‌بیکروی) ، ودیگران . زمان نمایش : ۷۸ دقیقه . نخستین‌بار درلندن درماه مه ۱۹۳۸ به نمایش‌گذاشته شد .

رنه‌کلر برای الکساندرکوردا روی چندین موضوع‌کارکرد ، بی‌آن‌که حتی ازیکی ازاین موضوع‌ها رضایتی داشته باشد . اما بالاخره بنابه تعهدات قرارداد خود ، مجبور به دوباره سازی یك فیلم فرانسوی شدکه قبلاً به «جك بیوکانن» به عنوان این‌که یك نقش عالی وجالب برای او درداستان مزبور وجود دارد ، خاطرنشان‌کرد وشخصاً هرگز قصدکارگردانی آن را نداشت . پس ازاینکه اقتباس انگلیسی این فیلم فرانسوی را به پایان رساند ، یك نسخهٔ کاملاً تازه وشامل سکانس‌های جالب شده بود ، اما همانطوری‌که خود رنه‌کلر درتمام مدت معتقد بود فیلم مزبور عاری ازیك‌کیفیت اساسی بود ، هرچندکه فیلم با موفقیتی نسبی مواجه شد ، اما وی هرگز ازاین فیلم راضی نبود .

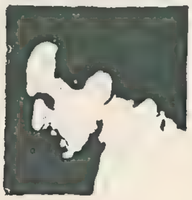
بازیل رایت درمجلهٔ «سکانس» ، دربررسی دقیقی‌که ازاین فیلم به عمل آورد ، چنین نوشت: «این فیلم ، بطورکلی یك اثرسرگرم‌کننده است، اما لحظات سرگرم‌کننده‌اش بطور نامحدودی ، پراکنده است وبه خاطر بلاتصمیمی کارگردان ، درفاصله‌های بعیدی ازیکدیگر قرار دارد . این فیلم ، داستان دوجوان ازگروه همسرایان‌تئاتری را بازگو می‌کندکه سعی دارند با جعل قتل یکی، توسط دیگری، تبلیغی‌بکنند. متأسفانه ، هیچ‌کس به‌ناپدیدشدن یك‌خواننده جوان‌گمنام وبی‌اهمیت، توجهی نمی‌کند وهنگامی‌که قاتل ، طی‌یك صحنهٔ آواز ونیزی ، به یك اعتراف دراماتیك اقدام می‌کند ، مقتول اشتباهاً به‌جای یك‌انقلابی قلمداد شده ودرسیاه چالی دریکی ازکشورهای بالکان ، زندانی می‌شود . . . درپایان ، ما باید ازچند لحظه جالب فرمایشی راضی باشیم‌که جك بیوکانن را دریك بلوای خیابانی نشان می‌دهدکه با سرعت بسیارکلاه عوض می‌کند وهمچنین به اعتراف ناگهانی موریس شوالیه دلخوش داریم . »



محله‌ای درپاریس
UN VILLAGE DANS PARIS

۱۹۳۹ – فرانسه . محصول : U. N. C پروداکشن . تهیه‌کننده : رنه‌کلر و «مارسل هوباش» . کارگردان : پی‌یر هارت . فیلمبردار: امیل پی‌یر . موزیك : موریس ژوبر . زمان نمایش : ده دقیقه .

«محله‌ای درپاریس» ، یك گزارش ساده ، جامع‌وراضی‌کننده دربارهٔ «مونمارتر» وساکنانش است ومعمولاً درفهرست فیلم‌های‌رنه‌کلر، منظور نمی‌شود زیراکه وی ، آن راکارگردانی نکرده است وفیلم ، نشانی ازسبك ویژهٔ او ندارد . فیلم مزبور ، تصویر واضح از یك جامعه در یك متروپولیس را نشان می‌دهدکه ازشیشه بُران ، کوزه‌گرها ، نقاب‌سازها ودیگر صنعتگرانی‌که درآن‌جا کار می‌کنند ، تشکیل شده‌است وخیابان تنگ وباریك ، نقاط معروف وآشنایی مثل « ساکره‌کور » ، « لابوت » وآسیاب‌هایش ، باقیماندهٔ آثار خانهٔ «میمی‌پنسون» را دردل خود جای داده است . «محله‌ای درپاریس» ، یك فیلم مستند جالب و دیدنی است .



هوای پاك
AIR PUR

۱۹۳۹– فرانسه . محصول:«کورنیگلیون– مولی‌نیه» . سناریو ، کارگردان : رنه‌کلر . دیالوگ : پی‌یر بوست و رنه‌کلر . دستیار کارگردان : بروك – دوبار . فیلمبردار : میشل کِلبر . موزیك : موریس ژوبر . بازیگران : الینالابوردت (ایرون)، ژان‌کرمانتون (فرد)، وهفده‌کودك ازشش تا سیزده سال .

رنه‌کلر طبق معمول درپی انواع تازه برای موضوع‌فیلم‌هایش، موقعی‌که پسردوازده ساله‌اش، ژان فرانسوا ، را درمراجعت ازیك تعطیلی در «گاردولیون» ملاقات‌کرد ، اندیشهٔ «هوای‌پاك» بطور اتفاقی به مغزش‌خطورکرد . او درفکر این بودکه برای‌کودکان‌فقیرشهری‌که هرگز به‌خارج ازشهر ونقاط خوش‌آب‌وهوا برای استنشاق هوای پاك نرفته‌اند ، تصورش چگونه است ؟ برای این منظور، به بررسی وسیعی درمراکز مددکاری اجتماعی و محلات فقیرنشین ، دارالتأدیب‌ها و اردوگاه‌های تعطیلات کودکان اقدام‌کرد و با صدهاکودك‌که قبلاً هرگز درهیچ فیلم یا نمایشی ظاهر نشده بودند ، مصاحبه‌کرد ، زیراکه قرار بود این یك فیلم کاملاً واقعیت‌گرا باشد وبه شیوهٔ سنّتی فیلم‌های مستند ساخته شود . رنه‌کلربه‌همین خاطر، سناریویی دربارهٔ یك اردوگاه تابستانی نوشت . قرار براین شدکه صحنه‌ها درمحل‌واقعی، بویژه درشهر نیس ، فیلمبرداری شود . هانری شومت (برادر رنه‌کلر) و روبر برسون ، دربین همکاران پرحرارت او دریك امر خطیر تازه وجالب بودند . فیلمبرداری درژوئیه ۱۹۳۹ آغاز شد وپنج هفته بعد ، موقعی‌که درحدود نیمی از فیلم ، فیلمبرداری شده‌بود به خاطر بحران جنگ متوقف شد واکثر اعضای واحد فیلمبرداری ، برای اعزام به جبهه‌های جنگ احضار وبسیج شدند . چند هزار فیت‌فیلم که حتی به صورت «راف‌کات» هم تدوین نشد ، تمام چیزی را تشکیل می‌دهدکه ازیك طرح خیلی موردنظر وعزیز برای رنه‌کلر ، باقی مانده است .



شعلهٔ نیوارلئان
THE FLAME OF NEW ORLEANS

۱۹۴۰ – امریکا . محصول : یونیورسال . تهیه‌کننده : جو پاسترناك . کارگردان: رنه‌کلر . سناریو : نرمن‌کرازنا . فیلمبردار : رودلف ماته . مونتور : فرانك‌گروس . لباس : رنه هوبر . موزیك : فرانك اسکینر ، چارلز پره‌وین . بازیگران : مارلن دیتریش (کلر) ، بروس‌کابوت (رابرت) ، رولاند یانگ (ژیرو ، بانکدار) ، میشاآوئر (زولوتف)، لورا هوپ‌کروز (خاله)، ترزا هاریس (کلمنتاین) ، باب اونز (ویلیام) ، اندی دیواین، ادی کوئیلان (ملوان‌ها) ،گیتا آلپر، انتونی مارلو (خواننده‌های اپرا) و دیگران . زمان نمایش : ۷۹ دقیقه . این فیلم نخستین‌بار درآوریل ۱۹۴۱ درآمریکا به نمایش‌گذاشته شد.

دربهار ۱۹۴۰ ، رنه‌کلر قراردادی امضاکرد تا برای ساختن فیلمی برای‌کمپانی‌کلمبیا یا «آر– ك– ئو رادیو» ، به هالیوود برود . مقارن همین احوال ، ازطرف وزیر اطلاعات فرانسه ، طرحی به او پیشنهاد شد تا همراه با «ژولین دوویویه» و «ژان لِوی استروس» تهیه‌کنندهٔ فیلم ، یك مرکز تولید فیلم فرانسوی درایالات متحدهٔ امریکا ، ترتیب دهد . این طرح ، هرگز به جایی نرسید . به هرحال ، پس ازانعقاد پیمان متارکه ، رنه‌کلر با افراد خانواده‌اش ودوشخص فوق‌الذکر رهسپار هالیوود شد ودرآن جا ، با استقبال باشکوهی روبرو شدند وپیشنهادهای متعددی به رنه‌کلر شد وبزودی به همکاری با «نرمن‌کرازنا» برای نگارش سناریوی « شعلهٔ



صحنه‌ای ازشعله نیواورلئان

نیوارلئان» آغاز کرد. محیط استودیوهای یونیورسال، جایی که او ازآزادی قابل‌ملاحظه‌ای برخوردار بود، همکاران وهمچنین محشورشدن با دوستان قدیمی خود یعنی رودلف ماته و رنه هوبر، فضایی کاملاً دلخواه برای رنه‌کلربوجود آورد. هرچندکه این نخستین فیلم هالیوودی او درآمریکا با شکست تجاری همراه بود، لکن پنج سال بعد درفرانسه، موفقیت فراوانی کسب کرد و تماشاگران فرانسوی، ترسیم شخصیت واقعی وملی نیوارلئان یا «گوشه‌ای ازفرانسه» دردنیای نو را شدیداً تحسین کردند.

گرچه «شعلهٔ نیوارلئان» ازبهترین‌فیلم‌های فرانسوی رنه‌کلر، ملایم‌تر وکمتر شخصی است، با این همه از وحدت ذوق وسبك خاص او بهرهٔ فراوان داردکه این فیلم را به بهترین طرزی، قابل مقایسه با دیگر فیلم‌هایش می‌کند. داستان فیلم، درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم اتفاق می‌افتد واز یك زن ماجراجوی اروپایی سخن می‌گویدکه خودرا به عنوان یك‌کنتس درجست‌وجوی یك بانکدار محترم قلمداد می‌کند. موقعی‌که گذشتهٔ مظنون اوکشف می‌شود، نقش یك دخترعموی شریر ونافرمان راکه وجود خارجی ندارد، بازی می‌کند تا به این ترتیب، شایعات خجالت‌آوری که درمورد او برسرزبان‌هاست تخفیف دهد. این فیلم، بسیارخوشدلانه وبطورساده‌ای، کنایه‌آمیز است وصحنه‌هایی دریك تئاترکه مسایل قراردادی اپرایی واجتماع خانوادگی را به تمسخرمی‌گیرد وهمچنین تظاهر به وابستگی خانوادگی را بطور ملایمی هجو می‌کند یادآور فیلم‌های «میلیون» و «دوخجالتی» است. مارلن دیتریش با دقت و زیرکی قابل ملاحظه‌ای، نقش خودرا ایفا می‌کند وهنگامی‌که دریك کافه، جایی‌که هربار که موقعیت وخیم وناراحت‌کننده می‌شود دست به اعمال غیرعادی می‌زند، تصنیف‌های دخترانه دربارهٔ گل‌ها دربهار می‌خواند، عاشق یك ملوان خشن می‌شودکه بطورساده‌ای درجامعهٔ آن روز، موردنظربوده‌است به‌بیهودگی جاه‌طلبی‌های خود پی می‌برد. فرار او با ملوان، طی مراسم ازدواج خودش با یك بانکدار وشات نهایی ازیك‌کشتی که برروی آب‌های رودخانهٔ میسی‌سی‌پی دور می‌شود، پایان فریبندهٔ شاد وکنایه‌آمیزی است.



همیشه ویك روز
FOREVER AND A DAY

۱۹۴۳ – امریکا. محصول: آر ك ئو رادیو. تهیه‌کننده‌ها وکارگردان‌ها: رنه‌کلر، ادموند گولدینگ، سدریك هاردویك، فرانك للوید، ویکتورساویل، رابرت‌استیونسن، هربرت ویلکاکس. بیست‌ویك‌نویسنده درنگارش سناریو برای این فیلم، همکاری‌کردند وبازیگرانی که دراین فیلم، نقشی با دیالوگ داشتند، هفتاد نفر بودند.

این فیلم، ترکیبی ازبخش‌های متعدد است که توسط چندین کارگردان، تحت نظارت فرانك للوید ساخته شده، جزو فهرست آثار سینمایی رنه‌کلر منظور نمی‌شود. ازآن‌جاکه کارگردانی بخشی ازاین فیلم، یك تعهد خیرخواهانه بود زیراکه درآخرین لحظه از او درخواست شد تا جای آلفرد هیچکاك را بگیرد و او هم موافقت کرد تا اپیزودی راکه درآن، «آیدا لوپینو»، به نقش یك دختر خدمتکار، بطور عبثی سعی دردیدن مراسم تاجگذاری ملکه ویکتوریا دارد، کارگردانی کند. این تنها دفعه‌ای بودکه رنه‌کلر، صحنه‌های فیلمی را بدون تشریك‌مساعی ودخالت مستقیم درنگارش داستان وسناریو، کارگردانی کرد.



من با یك ساحره ازدواج کردم
I MARRIED A WITCH

۱۹۴۲ – امریکا. محصول: پارامونت. تهیه‌کننده، کارگردان: رنه‌کلر. سناریو: رابرت پایروش، مارك کانللی. براساس نوولی نوشتهٔ «تورن اسمیت» و «نرمن متسون». فیلمبردار: تدتتزلف. مونتور: ایدا وارن. لباس: ادیت‌هد. رهبر ارکستر: روی‌وب. بازیگران: ورونیکالیك (جنیفر)، فردریك مارچ (والاس‌وولی)، سوزان هیوارد (استل مسترسون)، سیسیل کلاوی(دانیل)،رابرت‌بنچلی (دادلی‌وایت)، الیزابت پترسون(مارگرت)، رابرت واورویك (جی‌بی مسترسون) و دیگران. زمان نمایش: ۷۶ دقیقه. نخستین‌بار در سی‌ام اکتبر ۱۹۴۲ درامریکا به نمایش گذاشته شد.

شکست تجاری «شعلهٔ نیوارلئان»، رنه‌کلر را درموقعیت خطیری قرار داد. پس‌ازچند ماه بلاتکلیفی، درداستانی به اسم «ساحرهٔ پرشور»، نوشتهٔ «تورن اسمیت»، موضوعی با امکانات پرحادثه وهیجان کشف کرد ودرنتیجهٔ یك گفت‌و‌گوی معمولی با پرستون استورجس، توانست تماس‌هایی با پارامونت برای ساختن‌فیلم، برقرار کند. دراین داستان برای فیلم، مقامات استودیو وسیله‌ای ایده‌آل برای مشهورکردن یك ستارهٔ تازه‌کار به اسم «ورونیکالیك»، تشخیص دادند. هرچندکه رنه‌کلر شخصاً از محدودیت‌هایی که درخلال تدارك سناریو، به خاطر کنفرانس‌های بیشمارپیرامون داستان ودخالت مدیران‌استودیو،

احساس ناراحتی می‌کرد، اما بعداً مزیّت‌های سازمانی و منـابع فنی یك استودیوی بزرگ هالیوودی را با روش‌های بسیار دقیق‌کار خود، سازگار دید.

داستان «من با یك ساحره ازدواج کردم»، از ساحرهٔ زیبایی سخن می‌گوید که در زمـان Puritans ها (اینان، افرادی بودند که در نیوانگلندآمریکا سکنی گزیدند ووابسته‌به‌کلیسای انگلیس بودند. واین هم دوره‌ای طی قرون ۱۶ و ۱۷ است وپیروان این طرز عقیده، شکل‌های ساده‌تر پرستش و قوانین اخلاقی شدیدتـر می‌خواستند. گروه بسیاری به اتهام جادوگری، سوزانده شدند) سوزانده شده واینك برای تلافی وانتقام‌جویی‌ازبازماندهٔ خوش‌قیافهٔ کیفردهندگان خود، نخست به عنوان یك روح نامریی، سپس درفرم مادی یك ساحره، به‌زمین‌مراجعت می‌کند. برای مدت زمانی، ازموقعیت خود درجهان‌مادی جادوگران سوار برجارو و درعین حال سوار وغیرمادی، غرق شادی ولذت است، همچون باشد. اگر یك ساحره آنقدر قدرت داشته باشد که بتواند دنیا ودشمنان خودرا نیست ونابودکند، نه داستانی‌وجود دارد ونه نمایشی.» در«من بایك ساحره ازدواج‌کردم»، افسونگری ورونیکالیك اساساً طبیعی بنظر می‌رسد و ماشین‌آلات جامعهٔ مدرن، به‌طرز پوچ و ابلهانـه‌ای، ساختگی وغیرطبیعی – به این‌ترتیب، منطق، اعتبار وطنز یك سناریو که درآن، فانتزی وواقعیت به نحو مرتب واستواری متعادل می‌شود. روژه روژان می‌نویسد: «**من با یك ساحره ازدواج کردم**، ازلحاظ لطیفه‌های جالب ومتعدد، غنی‌است ویك تداوم بی‌نقص سینمایی دارد. تمام افه‌ها، بصری است وحوادث فانتزی‌که درتصاویر تکامل پیدا می‌کند، به خالص‌ترین شیوهٔ فیلمسازی رنه‌کلر، یعنی شیوهٔ فیلم‌های سفر **تخیّلی و روح به غرب می‌رود**، است.»



صحنه‌ای از «من با یك ساحره ازدواج کردم»

برا توموبیل‌های زرق و برق‌داری می‌شود کـه می‌تواند به‌هنگام نزدیك‌شدن مأمورکنترل‌سرعت، درهوا پروازکند ودراطراف برج‌های ساعت، موقعی‌که می‌خواهد بداند چه ساعتی است، به پرواز درآید. اما، به خاطر جایزالخطابودن، ساحرهٔ زیبا نیز بطورکاملاً تصادفی، داروی عشقی راکه برای طعمه‌اش درنظرگرفته شده بود، می‌نوشد ونظر به‌این‌که «عشق، نیرومندتر از جادوگری است»، ماجرای او با یك ازدواج شاد، پایان می‌پذیرد. در ۱۹۵۳، رنه‌کلرنوشت: «دریك نمایش یا فیلم، یك عنصر فانتاستیك زمانی می‌تواند مناسب‌باشدکه تأثیراتش‌هم محدود



فردا اتفاق افتاد
IT HAPPENED TOMORROW

۱۹۴۳– امریکا. محصول: آرنولدپرسبرگر برای کمپانـی یونایتدآرتیستز. کارگردان: رنه‌کلر. سناریو: دادلی نیکولز، رنه‌کلر. براساس داستان‌هایـی از «لرد دانسینی»، «هیوودلاك»، «هاوارد اسنایدر» و ایده‌های «لوییس فاستر». فیلمبردار: آرچی استات. کارگردان فنی: یوجین شافتن. مونتور: فرد پرسبرگر. لباس: رنه هوبر. موزیك: رابرت استولز. بازیگران: دیك‌پاول (لاری‌استیونس)، لیندا دارنل (سیلویا)، جك اوکی (سیگولینی)، ادگارکندی (مالرونی، بازرس پلیس)، جان فیلیپر (پاپ بنسون)، جرج کلیولنـد (مستر گوردن) ودیگران. زمان نمایش: ۸۵ دقیقه. نخستین‌بار درآمریکا درماه مارس۱۹۴۴ به‌نمایش گذاشته شد.

«فردا اتفاق‌افتاد»، به‌نقاط دوری ازدنیای رنه‌کلر تعلق داردکـه او گاهگاه به آن برای دیدارهای دوباره‌ای سر می‌زند، جایی‌که افسون مافوق طبیعی، شانس ومرگ چاره‌ناپذیر سلطه دارد وبه فیلم‌هایی مثل «زیبایی شیطانی»، به نوولش‌که با عنوان «آدامز» نوشته ویا داستانی که به اسم «شاهزاده خانم چینی» منتشرکرده، الهام می‌بخشد – همهٔ اینها ازفانتزی ساده وسبك «من با یك ساحـره ازدواج‌کردم» یا کمدی طعنه‌آمیز «کلاه حصیری ایتالیایی» و «شعلهٔ نیوارلئان» کاملاً متمایزاست. رنه‌کلر، تلویحاً اشاره‌کرده است‌که ازچهار فیلم آمریکایی او، این فیلمی‌است‌که بیشترارجحیت برایش‌قائل‌است. هرچندکه «فردا اتفاق افتاد» ازلحاظ تصویری، ازدوفیلم قبلی او، زرق‌وبرق‌کمتری دارد، لکن دراواخر فیلم، سرعت وهیجان فراوانی‌کسب می‌کند و همین خصوصیت و دیگر ویژگی‌های استثنایی فیلم، آن‌را یك اثر کاملاً مؤثرمی‌سازد.

حوادث داستان فیلم، در دههٔ اول قرن اخیر اتفاق می‌افتد ومربوط به خبرنگار جوانی می‌شودکه طی سه ملاقات متوالی، ازپیرمردی مرموز و روح مانند، نسخه‌هایی ازروزنامهٔ فردا شب را دریافت می‌کند. دردو دفعه اول، به‌کمك این پیرمرد، او می‌تواند اخبارشورانگیز ومهیجی بنویسد و درشرط‌بندی درمسابقات اسب‌دوانی، برنده شود. اما بارسوم، او درروزنامهٔ فرداشب، آگهی مرگ خودش را می‌خواند. وازآن لحظه به بعد، اجتناب ازحضور درمحلی‌که مرگ او گزارش شده بود، می‌کند ونیروهای معصوم وبی‌خبر ازجریان، اورا قدم به قدم به سوی نقطهٔ موردنظر درموعد مقرر، یعنی زمان ومکانی‌که حادثه مرگ او باید اتفاق‌بیفتد، به‌جلو می‌راند– تنها برای‌این‌که درپایان‌این‌کشش وکوشش کشف کندکه‌گزارش‌های مطبوعات می‌تواند نادرست وکاذب باشد – و همین، دراماتیك‌تـرین و پرهیجان‌ترین سکانسی ازتعقیب وگریز است‌که رنه‌کلر تاکنون خلق‌کرده است. ژاك بورژوا می‌نویسد: «**فردا اتفاق افتاد**»، پیشرفت یا حتی

بقیه درصفحه ۶۰

نوشته : استوارت کامینسکی

ترجمه : حسن زاهدی



Don Siegel

« قسمت دوم »

بدار آویخته (١٩٦٤)

☐ **فیلم بعدی شما نیز برای تلویزیون وبراساس «اسب ارغوانی را بتاز» که در ١٩٤٧ بکارگردانی رابرت مونتگمری ساخته شده بود، تهیه شد.**

☐ ما این فیلم را بطرز جنون‌آمیزی ساختیم . «اسب ارغوانی را بتاز» ساده با معدودی هنرپیشه ، و با هزینه کم دریك شهرکوچك مکزیك ساخته شد . پولی‌که کمپانی یونیورسال دراختیار من‌گذاشت کمتر ازآن بودکه صرف نسخه اولیه فیلم شده بود ، با این تفاوت‌که من می‌بایست فیلم را در نیواورلئان درزمان جشن‌های پیش ازایام « روزه » بسازم‌که طبعاً به پول وافراد بیشتری احتیاج داشت . معلوم نیست چرا نگذاشتند من فقط فیلم مونتگمری را دوباره سازی کنم .

☐ **موضوع فیلم مربوط به خرافات است ومرد بدارآویخته درواقع اسم یك ورق در «تارو» است وبعلاوه فیلم (رابرت‌کالپ) سروکارش با کولی‌های فالگیر است‌که سعی می‌کنند کمکش‌کنند .**

☐ راستش این جنبه ازفیلم برای من خالی ازتفریح نبود وازآنجاکه ما فیلم را درزمان جشن پیش ازدوران «مراسم عید» (Mardi Gras) فیلمبرداری می‌کردم من سعی‌کردم لباس هنرپیشگان با ورق‌های تارو وعقاید خرافی هماهنگی داشته باشد . مثلاً قاتل (جین ریموند) درلباس دلقك ظاهر می‌شودکه نماینده حماقت است واین شخصیت درفیلم آدم احمقی معرفی می‌شود . «ورا مایلز» یکی دیگر از

شخصیت‌های بدطینت فیلم لباس مخصوص بالرین‌ها، برنگ سیاه بتن دارد ودختر کولی (برندا اسکات) درلباس سفید دخترانه ظاهر می‌شود. ولی «رابرت‌کالپ»، مرد بدارآویخته، لباس‌گاوچران‌ها را پوشیده بودکه لباس را خودش انتخاب‌کرد و ربطی به ایده تارو نداشت. من از «کالپ» خوشم می‌آید وفکر می‌کنم آکتور ونویسنده با استعدادی است ولی اداره او فقط ازیك‌کارگردان با نفوذ برمی‌آید.

☐ **بچه علت درآخر فیلم تمام پیشگوئی‌ها غلط ازآب درمی‌آید؟**

☐ دخترکولی اشتباه می‌کرد. درسراسر فیلم‌کولی‌ها خبر ازحوادث بد می‌دهند، با نشانه‌های بدیمنی، فال ورق تارو وغیره روبرو هستیم – ولی درآخر هیچ چیز اتفاق نمی‌افتد. من به ورق تارو یا خرافات مشابه آن اعتقاد ندارم وبعقیده من اگرگاهی پیشگوئی‌ها شکل حقیقت بخود می‌گیرد، باید آن را به حساب تصادف گذاشت. در «بدارآویخته» من داستان را تا مراحل نهائی پاپیای پیشگوئی‌ها پیش بردم وفقط درآخر است‌که می‌بینیم چیزهائی‌که دختر می‌گفته، احمقانه است. کم نیستند دخترانی‌که به اینگونه افکار خرافی واحمقانه معتقد هستند.

بیگانه فراری (۱۹۶۷)

☐ **پس‌از «بدارآویخته» به فوکس قرن‌بیستم رفتیدکه ۳۴ اپیزود «افسانه جسی جیمز» را بسازید وپس ازآن دوباره به «یونیورسال» برگشتید و «بیگانه فراری» را با شرکت «هنری فوندا» کارگردانی کردید.**

☐ بله، ضمناً بیگانه فراری یکی دیگر ازفیلم‌هائی است‌که برای تلویزیون وبراساس داستان «رجینالدرز» ساخته شد. دراین فیلم من با یك مشکل عمده روبرو بودم وآنهم «مایکل پارکر» بود. او خودش را خیلی جدی می‌گـرفت، بطور نامفهومی حرف می‌زد وبعلاوه سبیل پرپشتی هم‌گذاشته بودکه فهمیدن حرفهایش را مشکل‌تر می‌کرد. استودیو به این موضوع زیاد اهمیت نمی‌داد. یادتاکری فیلمبردار فیلم ومن مجبور بودیم دوربین را درسطح پائینی نگهداریم وبدنبال او اینطرف وآنطرف برویم چون او علاوه برزیرلبی حرفزدن سرش را هم پائین می‌گرفت وهیچوقت سرش را بلند نمی‌کرد.

☐ **فوندا چطور؟**

☐ درست درنقطه مقابل او. هنری فوندا هنرمند بی‌ادعا وکارکشته‌ای است. حتی وقتیکه خارج از زاویه دید دوربین برای‌کسی‌که نمای درشت از او گرفته می‌شود، مطالبی را بیان می‌کند، بهترین بازیش را ارائه می‌دهد.

☐ **مشکلات دیگری هم داشتید؟**

☐ مشکلات جزئی. ما دریك دره بفاصله زیاد از استودیو فیلمبرداری می‌کردیم. قطاری‌که باید درفیلم ازآن استفاده می‌کردیم ازاموال بسیار با ارزش استودیو یونیورسال بود و استودیو ازترس آنکه درهوای بارانی به‌آن آسیب برسد خیلی دیر آن را برای ما فرستاد ودرنتیجه قسمتی ازوقت فیلمبرداری ماکه فقط ۱۸ روز بود بهدر رفت. شهری‌که ما درآن فیلمبرداری می‌کردیم برای یکی دیگر از فیلم‌های فوندا «درود به اوقات سخت» به کارگردانی «برت‌کندی» ساخته شده بود و «کندی» برای پایان فیلمش مجبور شده بود شهررا آتش بزند. ما می‌بایستی حالت دودگرفته شهررا بنحوی به داستان ربط بدهیم. «دین ریسز» نویسنده سناریو توانست با استفاده ازوضع دودگرفته شهر حالت تهدیدآمیز ابتدای فیلم را بزبانی‌کاملاً تصویری و زنده تجسم بدهد.

مادیگان (۱۹۶۸)

☐ **می‌دانم‌که «مادیگان» یکی ازفیلم‌های مورد علاقه شماست وهمچنین می‌دانم‌که «فرانگ رزنبرگ» تهیه‌کننده آن درفیلمبرداری مشکلات زیادی برای شما ایجاد کرد.**

☐ یك مشکل این بودکه مجبورمان‌کرد فیلمبرداری را با آخرین صحنه فیلم جائی‌که «انیگر استیونس» بخاطر اینکه شوهرش‌کشته شده سر «فوندا» فریاد می‌کشد وبه‌او بدوبیراه می‌گوید، شروع‌کنیم. من و «اینگر» رابطه کاری خوبی داشتیم وهردو می‌دانستیم‌که اجرای این صحنه تأثرانگیز در اولین روزکار بسیار سخت خواهد بود. به «اینگر» گفتم «این برنامه فیلمبرداری نتیجه فکر درخشان تهیه‌کننده ماست. هرکاری می‌توانی بکن. هنگام بازی این صحنه بخودت بقبولان که داری با تهیه‌کننده حرف می‌زنی نه با فوندا». **او این‌کار راکرد وصحنه بسیار** خوب شد.

☐ **استفاده ازنمای ساختمانهای‌نیویورك برزمینه آسمان شب برای‌نوشته‌های فیلم فکر کی بود؟**

☐ تهیه‌کننده، نظر من این بودکه نوشته‌ها روی «ریچارد ویدمارك» و «هاری‌گوآردینو» وقتیکه ازخیابان عبور می‌کنند وازپله‌ها بالا می‌روند، ظاهر شود. اگر نظر من اجرا می‌شد نوشته‌ها درست وقتی‌که «ریچارد ویدمارك» با لگد در را باز می‌کند، تمام می‌شد.

☐ **آیا درباره هیچ چیز با تهیه‌کننده توافق داشتید؟**

☐ بله، عنوان اولیه فیلم‌که «جمعه، شنبه ویکشنبه» بود ولی استودیو آن را قبول نکرد.

مرگ یك هفت تیرکش (۱۹۶۸)

☐ **کارگردانی‌فیلم «مرگ یك هفت‌تیرکش» باشرکت «ریچارد ویدمارك» به «آلن اسمیتی» نسبت داده شد، ولی درواقع قسمتهای زیادی ازفیلم توسط شما کارگردانی شد.**

☐ «ویدمارك» ازمن خواهش‌کرده بود فیلم بعدیش پس ازمادیگان را کارگردانی‌کنم. عنوان‌اولیه این‌فیلم «وصله» بودکه بعداً به «مرگ یك‌هفت‌تیرکش» تغییریافت. من درگیر کارهای دیگری‌بودم وبه «ویدمارك» پیشنهادکردم‌کارگردانی فیلم را بعهده «باب تاتن» که تعدادی ازبرنامه‌های جسی‌جیمز را برای من ساخته بود وقسمت‌های جالبی از «دود باروت» و «بونانزا» را هم کارگردانی‌کرده بود، بگذارد. بعد از ۲۵ روز فیلمبرداری «ویدمارك» به من تلفن‌کرد وگفت‌که نمی‌تواند فیلم را با «تاتن» تمام‌کند. من برخلاف میلم قبول‌کردم فیلم را تمام‌کنم. من ازآنچه که بین «تاتن» و «ویدمارك» گذشت بی‌اطلاعم ولی می‌دانم‌که «ویدمارك» اخلاق تندی دارد. بنابراین وقتی‌کار فیلمبرداری را بدست‌گرفتم وشروع به تعویض بعضی قسمتهاکردم انتظار داشتم با مخالفت روبرو شوم – ولی اینطور نشد – «تاتن» قسمت اول فیلم راکارگردانی‌کرد ومن قسمت دوم را. ولی من درتهیه دکور، گریم، یا انتخاب هنرپیشه دستی نداشتم ودرنوشتن سناریو نیز با نویسنده همکاری نکرده بودم. بنابراین وقتی پیشنهادکردند اسم من‌بعنوان‌کارگردان ذکرشود، قبول‌نکردم. وظیفه یك‌کارگردان خیلی بیشتر ازدستور شروع وقطع فیلمبرداری را دادن است.



بلوف کوگان (۱۹۶۹)

☐ **درگیری‌تان در اولین فیلمی‌که با شرکت «کلینت ایستوود» ساختید، بچه نحو پیش آمد؟**

☐ وقتی‌کارگردانی این فیلم را بدست‌گرفتم، با برنامه تولید بسیار آشفته‌ای روبرو بودم. تا آن زمان درسناریو پنج بار تجدیدنظر شده ویك‌کارگردان عوض شده بود. گاهی فکر می‌کنم علت اینکه من با «کلینت ایستوود» آشنا شدم وکارگردانی این فیلم را بعهده‌گرفتم این بودکه اسم من تقریباً ترکیبی از اسم «آلکس سگال» کسی‌که درابتدا کارگردانی فیلم بعهده‌اش‌گذاشته شده بود واسم «دان تیلور» کسی‌که قرار بود جای‌کارگردان اولی را بگیرد، بود.

□ ازقرار معلوم تهیه سناریوئی که مطابق سلیقه شما و کلینت باشد، برای شما خالی از دردسر نبود؟

□ بله، وتا سناریو آماده شود وما فیلمبرداری را شروع کنیم ماه نوامبر فرارسید. فیلمبرداری صحنه‌های نیویورك به ماه دسامبر کشید، حال آنکه درسناریو زمان وقوع داستان تابستان بود. خوشبختانه هوا طی روزهای فیلمبرداری خیلی مساعد بود ودرست یك روز بعد از اتمام کار فیلمبرداری درنیویورك برف بارید. دردشت موها و دوروز پس‌ازشروع فیلمبرداری برف بارید وما ناچار شدیم کارمان را یك هفته متوقف کنیم تا برفها آب شود. بیچاره سرخپوستی که دراین صحنه‌ها با یك شلوارکوتاه ظاهر می‌شود، ازسرمای شدید بدنش کرخت می‌شد وما می‌بایستی مرتباً فیلمبرداری را متوقف کنیم که او بتواند خودش را گرم کند.

□ کارگردان با «کلینت ایستوود» چطور بود؟

□ کلینت اطلاعات جالبی درباره فیلمسازی واستفاده ازدوربین دارد ولی من متوجه شدم که او خودش را بعنوان آکتوری که بتواند ازعهده ایفای نقش‌های متنوعی برآید، دست کم می‌گیرد.

□ بین «بلوف کوگان» و «مادیگان» تشابه مخصوصی هست؛ «مادیگان» و «کوگان» هردو زندانی وهفت تیرشان را ازدست می‌دهند وبیشتر فیلم اختصاص پیدا می‌کند به‌کوشش آنها برای جبران اشتباهشان.

□ بله، ولی یك تفاوت مهم هست. «کوگان» دستور صریح داردکه تا آماده شدن مدارك لازم ازانجام هراقدام ودستگیری زندانی خودداری کند. بااینحال او دست به‌کارهائی می‌زندکه مجاز نیست انجام دهد. درمقابل «مادیگان» اشتباه ساده‌ای مرتکب می‌شود؛ او وقتی «بنیش» ازدستش می‌گریزد اطلاع نداردکه باتهام جنایت تحت تعقیب است.

□ آیا چیزی هست که می‌خواستید درفیلم باشد وبخاطر «کلینت» ازآن صرفنظر کردید؟

□ بله، چیزهای زیادی هست که می‌خواستم انجام دهم و او به‌آسانی مرا ازانجام آنها منصرف کرد. وقتی «کلینت» به خیابان بیست‌وسوم می‌رسد با «سوزان کلارك» آشنا می‌شود وخیلی راحت با او قرار ملاقات می‌گذارد. من فکر می‌کردم که این صحنه خیلی هالیوودی است؛ خیلی سریع اتفاق می‌افتد. من می‌خواستم یك گروه بچه را درخیابان مشغول بازی با هفت‌تیر نشان دهم. فکر می‌کنم منظره تیراندازی بچه‌ها درحالیکه پلیس ازکنارآنها می‌گذرد خیلی جالب می‌شد. می‌خواستم «کلینت» ودختر را نشان دهم که درحال مشاجره از اداره پلیس بیرون می‌آیند. «کلینت» متوجه می‌شودکه بچه‌ها هفت‌تیرهایشان را بطرف او نشانه رفته‌اند، تظاهر به وحشت می‌کند و با عجله دختر را بداخل یك تاکسی می‌کشاند. تصور می‌کردم صحنه جالبی خواهد شد ولی «کلینت» عقیده داشت که خیلی بچه‌گانه است. شاید هم حق با او بود.

□ آیا پرداخت تصویرضدقهرمانی «کلینت» در«بلوف کوگان» مشکل بود؟

□ نه، کارکردن با «کلینت» درنقش یك ضدقهرمان نه چندان خوشنام بسیار آسان است. می‌شود دستش انداخت. او اشتباه زیاد می‌کند ورفتارش گاهی حاکی ازسلیقه‌های غیرعادی است. بطورکلی نمی‌توان اورا سردار سفیدپوشی مجسم کردکه دختر ستمدیده‌ای را رهائی می‌بخشد، او خود اغواگر دخترانست!.



دوقاطر برای خواهر سارا (۱۹۷۰)

□ در «دوقاطر برای خواهر سارا» زن خودفروشی داریدکه درلباس راهبه ظاهر می‌شود ودست به‌کارهائی غیرمذهبی می‌زند. آیا مردم نسبت به این موضوع اعتراض نکردند؟

□ راستش به‌آن اندازه‌که انتظار داشتیم به اشکال برنخوردیم. چیزیکه حیرت «شرلی» را برانگیخت وتا حدی برایش سرگرم‌کننده بود، اینست‌که زن خودفروش به نیروی مرموزی درصلیب عقیده پیدا می‌کند، مخصوصاً با توجه به صحنه‌ای‌که نورآفتاب منعکس شده ازصلیب قدرت دید را ازسرخ‌پوست‌ها سلب می‌کند. من فکر می‌کنم او سرانجام به نوعی ایمان دست می‌یابد.

□ فیلم تماماً درمکزیك وتوسط «گابریل فیگه روآ» فیلمبردار آثار «لوئی بونوئل» فیلمبرداری شد؟

□ درست است و «فیگه روآ» حقیقتاً کار ارزنده‌ای انجام داد. منتها یك قسمت ازفیلم‌که من ازآن خیلی راضی هستم نه توسط «فیگه روآ» فیلمبرداری شد ونه من. بلکه توسط کمك کارگردانم «جو کاوالیه» فیلمبرداری گردید.... او با یك گروه به بیابان رفت‌که نماهای ابتدائی برای نوشته‌های فیلم را فیلمبرداری کند. من برایش توضیح داده بودم‌که چه می‌خواهم، نماهائی با حیوانات وحشی درجلو صحنه و «کلینت» درزمینه. فیلمبرداری این صحنه‌ها دوهفته طول کشید ولی حاصل کارش ارزش این اتلاف وقت را داشت. این نماها درمعرفی قهرمان ما بعنوان یك انسان خشن ووحشی بسیار مؤثر بودند ویکی ازبهترین صحنه‌های ابتدائی فیلم است که تاکنون دیده‌ام.

□ صحنه جنگ نهائی درقرارگاه نظامی شباهت زیادی به‌کارهای مونتاژیتان درکمپانی برادران وارنر دارد.

□ این تصادفی نبود. من برای این سکانس ۷۰ وضعیت مختلف دوربین طرح‌ریزی کردم‌که ازتمام آنها ۱۲۰ نما درفیلم گنجانده شد، بطوریکه هیچ نما بیش از ۵ ثانیه روی پرده باقی نمی‌ماند. ترتیبی داده بودم‌که هرنما زاویه‌ای درجهت مخالف نمای قبلی داشته باشد. من برای این سکانس زحمت زیادی کشیدم زیرا در داستان چیزی‌که آن را موجه سازد وجود نداشت ومن می‌خواستم این سکانس بخودی خود هیجان کافی داشته باشد.

□ آیا درساختن این فیلم با تهیه‌کننده برخوردهائی هم داشتید؟

□ رابطه من با «مارتی راکین» تهیه‌کننده این فیلم نمونه‌کاملی ازعدم توافق وعدم همکاری بین‌کارگردان وتهیه‌کننده بود – ۹۵ درصد ازوقت دراین فیلم ودرخیلی فیلم‌های دیگر صرف مجاب‌کردن وگول‌زدن تهیه‌کننده وحتی صرف نقش بازی‌کردن برای او می‌شد. «مارتی راکین» ومن با هم توافق نداشتیم ومن وقتی موفق می‌شدم پس ازمدتی جروبحث نظرم را به او بقبولانم، او با ناراحتی می‌گفت: «من دراین مبارزه شکست خوردم ولی پیروزی نهائی ازآن من خواهد بود». دراین فیلم او سرانجام پیروز شد وتوانست مونتاژ نهائی را خودش انجام دهد. منتها این پیروزی بسیار ناچیز بود. اگر هنگام فیلمبرداری طول زمانی هرنما همانقدر باشد که درنسخه نهائی بکار خواهد رفت واگر نماها بهمان ترتیب‌که بازگوکننده داستان باشند فیلمبرداری وقطع شوند، وبعلاوه مونتاژ اولیه نیز انجام شده باشد، برای تهیه‌کننده امکان زیادی برای دست بردن درفیلم باقی نمی‌ماند مگرآنکه دستور دهد صحنه‌های بیشتری فیلمبرداری شود.



فریب خورده (۱۹۷۱)

□ شما «فریب خورده» (درتهران: بیگانه‌ای‌که دوستش داریم) را در مقایسه با فیلم‌های دیگرتان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

□ بهترین فیلمی‌است‌که تاکنون ساخته‌ام وشاید درآینده چیزی قابل‌مقایسه با آن بسازم.

☐ **انگیزه شما برای ساختن این فیلم چه بود ؟**

☐ می‌خواستم فیلمی نه برای زنان بلکه درباره آنها بسازم . زن‌ها قادر به هرکاری هستند : دزدی ، دروغ وحتی آدمکشی . پشت این چهره‌های معصوم چنان شرارتی نهفته است که نظیر آن را تنها دریك عضو مافیا می‌توان یافت . هردخترجوان ودرظاهر بی‌آزار هم می‌تواند آدم بکشد .

☐ **فضای فیلم ازگریزناپذیری شومی آکنده است .**

☐ فیلم از اولین نما ازوحدت دقیقاً طرح شده‌ای برخوردار است . با سفید وسیاه شروع می‌شود و با سفید وسیاه به پایان می‌رسد ؛ با «کلینت» وقارچها شروع می‌شود و با همان‌ها هم خاتمه می‌یابد ؛ در اول فیلم «کلینت» را تقریباً مرده می‌یابیم ودرآخر نیز او مرده است . فیلم عامداً متوجه بخود ومحاط درخود است .

☐ **فیلم ازنظر تصویری غنی است ودرآن ، همچنانکه دربیشتر فیلمهایتان ، گفتگو درحداقل است .**

☐ من دربیشتر فیلمهایم سعی می‌کنم گفتگو را به حداقل برسانم زیرا ترجیح می‌دهم منظورم را با تصویر بیان کنم تا با کلمه . البته گاهی این روش عملی نیست واین فکر برایم پیش می‌آید که آنچه راکه می‌خواهم بگویم جز با کلمه نمی‌توان به تماشاچی تفهیم کرد .



هاری‌کثیف (۱۹۷۱)

☐ **«هاری‌کثیف» کاملاً متفاوت با «فریب خورده» است .**

☐ «هاری‌کثیف» ازآن نوع فیلم‌هائی است‌که برای ساختن آنها شهرت یافته‌ام . این فیلم تابلوئی آکنده ازخشونت است بدون آنکه ظرافت زیادی درآن بکار رفته باشد ، گوآینکه یکی دونکته درآن هست‌که شاید فقط برای معدودی قابل درك باشد . داستان اساساً بسیار ساده ودرباره پلیس سانفرانسیسکو ومبارزه آنها با مردی است‌که شهر از او دروحشت بسرمی‌برد ولی درعمل‌کارگردانی این داستان ساده بسیار مشکل بود .

☐ **«هاری‌کثیف» کم وبیش همه وحشت وهراس زندگی شهری را منعکس می‌سازد وکابوسی است‌که دروجود آدمکش – نمونه‌کامل آدمکش‌های دیوانه‌ای‌که درفیلم‌هایتان خلق کرده‌اید – خلاصه می‌شود . آندی رابینسون در «هاری‌کثیف» دیوانه‌ای است فاقد قدرت تعقل ، بدون نام وگذشته .**

☐ بله ، هدف من این بودکه اعمال آدمکش را با توجه به‌گذشته او توجیه نکنم ، بلکه اورا همانطورکه بود ، بصورت آدمکش فیلم معرفی‌کنم . اینکه او بچه علت بصورت یك آدمکش درآمد (مثلاً باین علت‌که پدرومادرش درکودکی او ازهم جدا شدند یا چیزهائی شبیه به‌آن) برایم مهم نبود . وازطرف دیگر با توجه به نوع فیلمی‌که دردست داشتم تشریح‌گذشته او چیزی جز سکانس‌های اضافی وخسته‌کننده برفیلم نمی‌افزود . بعلاوه من سعی‌کردم آدمکش را بصورت یك آدم عادی ونه با ظاهر وقیافه وحشیانه معرفـی‌کنم . بعقیده من هرکسی یك آدمکش بالقوه است ودر فرصت‌هائی می‌تواند آدم بکشد . تصمیم من این بودکه به نشانه‌های کوچکی شاید هیچوقت متوجه نشوید ، اکتفاکنم . مثلاً او چکمه‌های سیاه با بندهای سفیدکه تا بالا نظامی‌وار بسته شده است بپا دارد . پیوسته اورا نشان می‌دهم‌که چکمه‌هایش را با لبه شلوارش پاك می‌کند . شاید این دیوانـه یکی ازکسانی است‌که از ویتنام برگشته‌اند ، واعمال او نتیجه تجربیات او درجنگ است . کار دیگری هم کردم – که شاید نشانه عدم حس مسئولیت ازطرف من باشد ، وبخاطرآن مورد انتقاد قرارگیرم . یك سگك بسیار بزرگ‌که با یك علامت صلح روی آن حك شده بود پیداکردم وبه آدمکش دادم‌که روی‌کمربندش ببندد . من دقیقاً نمی‌توانم بگویم این «سگك» با آن علامت صلح روی‌کمربند یك آدمکش چه مفهومی می‌تواند داشته باشد ، ولی فکر می‌کنم لااقل این احساس را دربیننده بوجود می‌آوردکه انسان هرقدر هم شرور باشد ، هیچوقت با نگاه‌کردن درآینه به حقیقت وجود خویش پی نمی‌برد .

☐ **در «هاری‌کثیف» گفتگو بسیارکم است .**

☐ «هاری‌کثیف» در درجه اول یك فیلم آکسیون‌دار است ودر درجه دوم من احساس‌کردم‌که فیلم به توضیح بسیارکمی احتیاج داشته باشد . همه چیز جلوی چشم ما اتفاق می‌افتد . وارد شهری می‌شویم‌که پلیس نسبتاً خوب ازآن مواظبت می‌کند . یك قاتل درحال فرار است وآنها به جستجوی او می‌پردازند . منتها از آنجائیکه من درفیلم‌هایم دوست دارم تبه‌کاران ازپیروان قانون زرنگ‌تر باشند ، کار پیداکردن این قاتل چندان آسان نیست . قاتل‌کاملاً تنها وبی‌اندازه – حتی بنحو مرموزی – باهوش است . هیچوقت دقیقاً نمی‌بینید او چگونه به مکانی وارد یا ازآن خارج می‌شود . من این اطلاعات را ازتماشاچی پنهان می‌کنم تاآنجاکه قاتل ازنظرهوش هرچندکه نه ازنظر نیروی بدنی یك زبرمرد بنظر می‌رسد .

☐ **درطرف دیگر ، طرف قانون ، هم کارآگـاه ، هاری‌کثیف (کلینت ایستوود) یك زبرمرد است . کلینت در «بلوف‌کوگان» محافظه‌کار بود ، ولی در هاری‌کثیف کاملاً ارتجاعی است .**

☐ هاری‌کثیف آدمی متعصب ، رنجیده ، خشن وبی‌علاقه به انسان‌هاست . او ازکسی‌که قانون‌شکنی‌کند ، خوشش نمی‌آید وضمناً نحوه اجرای قانون را نیز نمی‌پسندد . او روش جدید اجرای قانون با رعایت حال وحقوق جنایتکار را غیرعملی می‌داند . البته منظورم این نیست‌که من با او موافق هستم . او معتقد است وقتی‌کسی مرتکب جنایت شد باید دستگیرش کرد ، لازم نیست با او بازی‌کنیم یا سعی‌کنیم حقوق فردیش لگدمال نشود .

☐ **شما معمولاً با مونتور فیلم‌هایتان همکاری نزدیك دارید ، ولی مونتاژ فیلم را مدتی پس‌ازخاتمه فیلمبرداری – گاهی پس‌ازگذشت یك ماه – شروع می‌کنید. اطلاع دارم‌که درمورد «هاری‌کثیف» چنین بود .**

☐ بعد ازخاتمه فیلمبرداری یك فیلم من مدتی خودم را ازآن دور نگه می‌دارم . بیاد داشته باشیدکه من تاآن لحظه درگیری نزدیکی با تمام مراحل تولید آن داشته‌ام : نوشتن سناریو ، انتخاب هنرپیشه ، پیداکردن محل منـاسب برای فیلمبرداری ، انتخاب لباس ، ساختن دکور وغیره‌که کارهای طاقت‌فرسائی هستند . پس ازاین همه‌کار من واقعاً به یك استراحت احتیاج دارم . بعد وقتی اولین نسخه سرهم شده فیلم را نگاه می‌کنم ، میل ندارم‌کسی درباره آن با من حرف بزند . دراین مرحله من به فیلم ازیك نقطه‌نظرکلی وبعنوان یك اثرکامل نگاه می‌کنم ومثلاً احساس می‌کنم خیلی‌کُند یا خیلی سریع است ، اینکه خوب ازآب درآمده ، ویا بعضی قسمتها باید دستکاری شود . غالباً دراین مرحله ازخودم بخاطر قبول بعضی ازصحنه‌ها بشدت بدم می‌آید . دراین لحظه دیگر هیچ چیز درفیلم برای من مقدس نیست وهرچیز را که نپسندم بیرون می‌آورم . من نمی‌توانم اینگونه تصمیم‌ها را بعهده مونتور بگذارم .

☐ **شما ازیك آکتور سیاهپوست برای نقش‌کسی‌که آدمکش فیلم را کتك می‌زند ، استفاده‌کردید .**

☐ این یك انتخاب نیشدار بود . اینکه یك‌آدمکش مریض ازیك سیاهپوست بخواهد کتکش بزند وسیاهپوست‌کارش را خیلی حرفه‌ای وبدون بروز هیچگونه احساسی انجام دهد ، ببازی‌گرفتن منطق اجتماعی متداول است . نه آدمکش احساسات ضد سیاهپوستی نشان می‌دهد ونه سیاهپوست احساسات ضد سفیدپوستی . فقط وقتی آدمکش احساس می‌کند باندازه‌کافی‌کتك نخورده برای تحریك سیاهپوست اورا یك سیاه بی‌پدر مادرمی‌خواند .

☐ **یکی دونکته درفیلم هست‌که فکرمی‌کنم با عقیده‌ای‌که شنیده‌ام چندبار ابراز داشتید ، مطابقت دارد . منظورم این عقیده است‌که اشاره به خشونت بیش از صحنه واقعی خشن مؤثر است .**

☐ این یکی ازحیله‌های مخصوص بخود من است . درفیلم‌های من خشونت بیشتر نهفته وقریب‌الوقوع است وکمتربصورت صحنه‌های پراز کتك‌کاری‌های بیدلیل. ودرنتیجه وقتی به تماشای فیلم‌های من می‌نشینید ، خشونت فیلم را بیش ازآنکه واقعاً هست ، حس می‌کنید . دریك مرحله ازفیلم این خشونت نهفته بحد نهایت

می‌رسد بطوریکه می‌توان حدس زدکه بزودی منفجر می‌شود . یك نمونه بسیار خوب سکانسی است که هم‌اکنون درباره‌اش صحبت‌کردیم . درسناریو این سکانس بدین‌ترتیب تنظیم شده بودکه بعد ازهرضربه‌که سیاهپوست به صورت آدمکش وارد می‌آورد ، نمای درشتی ازصورت آدمکش نشان داده شود . اینکار مستلزم این بودکه بعد از هرنما صورت آدمکش‌گریم شود . ولی من این سکانس را طوری فیلمبرداری‌کردیم که شما صورت آدمکش را فقط قبل ازکتك خوردن وبعد هم یکبار پس از تمام شدن کتك‌کاری می‌بینید . باین ترتیب ما صورت اورا فقط برای یك نماگریم‌کردیم . درنماهائی‌که ضربات مشت برصورت آدمکش وارد می‌شود تماشاچی نمی‌تواند نتیجه ضربه را برصورت آدمکش ببینید . من فکر می‌کنم تأثیر این صحنه خیلی بیشتر از صحنه‌هائی است‌که درآن هرگونه خشونت بیدلیل وبی‌ربط به داستان باکمال وضوح نشان داده می‌شود .

☐ **با توجه به اینکه چیزی ازگذشته «هاری» نشان داده نمی‌شود ، فکر نمی‌کنیدکه انگیزه اعمال او برای تماشاچی مشکوك باشد ؟**

☐ فکر می‌کنم هیجان فیلم به تماشاچی فرصت اینکه چنین سئوالی را بکند نخواهد داد . شایدکارگردان دیگری اصرار می‌ورزید بداند او ازکجا آمده یا انگیزه‌کارهایش چیست . نمی‌خواهم بگویم این‌کار اشتباه است ولی می‌توانم بگویم که یك روش قدیمی است . امروزه فقط باید سعی‌کرد آنچه راکه اتفاق می‌افتد نشان داد .

☐ **پایان «هاری‌کثیف» شکل جدیدی ازپایان بیشتر فیلم‌های وسترن است که نتیجه‌کار بستگی به این داردکه قهرمان‌گلوله دیگری درهفت تیرش دارد ویا اینکه بلوف می‌زند ؟**

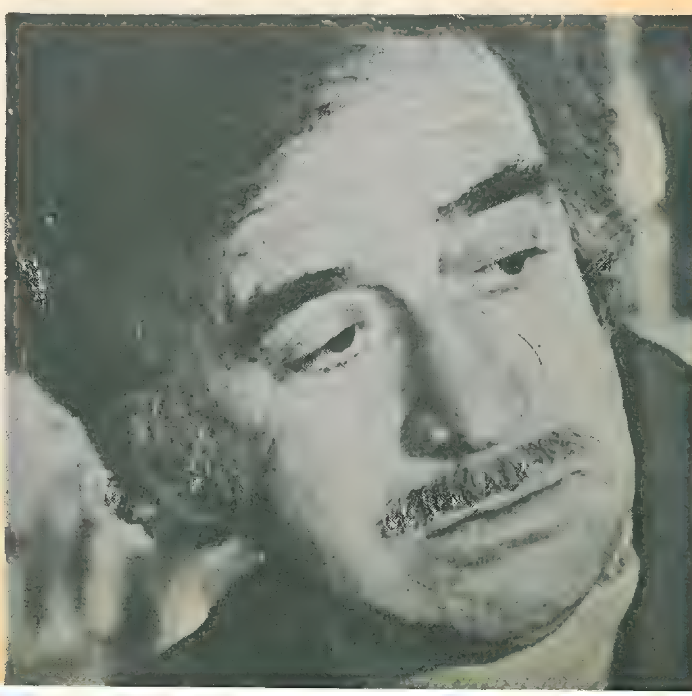
☐ بله ، ولی ما برای این پایان دقیقاً زمینه سازی‌کردیم . اگر بیاد داشته باشید درابتدای فیلم وقتی سارق سیاهپوست بشدت زخمی شده است «هاری» به او نزدیك می‌شود ووقتیکه مرد سیاهپوست دستش را بطرف هفت‌تیرش دراز می‌کند ، «هاری» به او می‌گویدکه بختش را آزمایش‌کند زیراکه ممکن است اوگلوله در طپانچه نداشته باشد . سارق ازاینکار منصرف می‌شود ولی به «هاری» می‌گوید می‌خواهد مطمئن شودکه او گلوله‌ای درطپانچه داشته است یا نه . «هاری» لوله طپانچه را بطرف او می‌گیرد وماشه را می‌کشد . طپانچه خالی است .

«ایستوود» عین همین‌گفتگو را درپایان فیلم نیز دارد . منتها با این تفاوت که «هاری» با سیاهپوست بدون نفرت حرف می‌زند ولی وقتی همان جمله را به آدمکش می‌گوید ، انباشته ازنفرت است . البته «هاری» یك حرفه‌ای‌است ودرهرمورد می‌داند درطپانچه گلوله دارد یا نه .

☐ **در ابتدا خیال داشتید نقش آدمکش در «هاری‌کثیف» را به « ادی مورفی » بدهید ؟**

☐ بله ، من دنبال یك آدمکش می‌گشتم وچه‌کسی بهتر ازاین قهرمان جنگ که بیش‌از ۲۵۰ نفر راکشته بود . فکرمی‌کردم‌کار جالبی باشد . او تاآنوقت هیچوقت واقعاً نقش یك آدمکش را بازی نکرده بود . علت اینکه این نقش به او واگذار نشد اینست‌که استودیو فکر می‌کرد ، او آکتور زیاد خوبی نیست . حال آنکه بعقیده من او ابداً احتیاج نداشت نقشی بازی‌کند . شاید این آسانترین نقش دوران هنرپیشگی او می‌شد .

● تمام



چشم انداز سینمای ترکیه

مردم ترکیه بدوطبقه متمایزتقسیم میشوند: ساکنان شهرهای صنعتی وروستانشینان . اکثریت تماشاگران فیلمهای سینمای ترکیــه را طبقه روستانشین تشکیل میدهد . وجود تلویزیون نیز نتوانسته ازتعداد این دسته ازتماشاگران بکاهد . روستانشینان ترکیــه که هفتادوپنج درصدکل جمعیت‌ترکیه را بوجود می‌آورند علاقه‌ای‌بدیدن فیلمهای خارجی بزبان اصلی ندارند وفیلمی مثل **«مردیکه ازباران آمد»** که سه ماه دراستانبول روی پرده میماند ، درروستا بیش ازسه سآنس روی پـــرده دوام نمی‌آورد . بطورکلی اکثر سینماهای روستا فیلمهای خارجی را بیش ازیك روز روی پرده نگه نمیدارند. درشهرهای کوچك با پانزاده هزار سکنه‌که هرکدام حداقل دوسالن سینما دارند، وضع نمایش کم‌وبیش مشابه با روستا است . دراین قبیل شهرها بطورمتوسط ۵۰۰ فیلم درسال بنمایش درمی‌آید . چهل وشش درصد این فیلمها ازخارج ، بخصوص ایتالیا وارد میشود . میتوان گفت‌که ترکیه ازنظر واردات فیلم در انحصار سینمای ایتالیا قرارگرفته است . آمار نشان‌میدهدکه از۲۵۰ فیلم خارجی‌که درروستاها بنمایش درمی‌آید حداقل ۱۲۰ فیلم ازمحصولات سینمای‌ایتالیاست وپنجاه فیلم‌ازمحصولات مشترك ایتالیا با سایرکشورها . بقیه فیلمها آمریکائی هستندکه بیشتر ازانواع وسترن ، جاسوسی یا جنگی بنمایش درمی‌آیند وبندرت درمیان آنها کمدی بچشم میخورد . فیلمهای ایتالیائی نیز بیشتر از وسترنهائی ازقبیل : **ساباتا – گرینگو – رینگو وجنگو** وفیلمهای مربوط بجنگ جهانی دوم وفیلمهای **چیچو وفرانکو** هستند . فراوانی محصولات‌ایتالیا درترکیه باعث شده‌که فیلمسازان ترك غالباً ازآفیشهای فیلمهای ایتالیائی – بعد از مختصر تغییر – برای تبلیغ فیلمهای خود استفاده می‌کنند . رنگی‌بودن فیلم نقش بزرگی درفروش آن دارد ، با اینحال تهیه‌کنندگان ترك هنوز با احتیاط اقدام به تهیه فیلمهای رنگی میکنند



صحنه‌ای ازفیلم «عروس» جدیدترین کار سینمای ترکیه

وترجیح میدهند بجای آن آفیشهای فیلم را هرچه جالب‌تر تهیه نمایند. درترکیه مردم علاقه زیادی بتماشای آفیش فیلمها دارند وغالباً جلوی آفیش فیلمهاکه بیشترشان یکنواخت وتکراری هستند، برای تماشا جمع میشوند.

۲۵۰ فیلم درسال

بعد ازخیمه شب‌بازی‌که رفته رفته بدست فراموشی سپرده شد، سینما یگانه تفریح‌وسرگرمی عمومی مردم ترکیه است. بهمین جهت سالیانه دویست وپنجاه فیلم طویل درترکیه ساخته میشود که ازاین مقدار فقط تعدادکمی بخارج صادر میشود. دراین فیلمها بعد ازداستان‌که ازفرمول خاصی پیروی‌میکند، وجود یك هنرپیشه محبوب وسرشناس ضروری است. «**اورل‌تاس**» درهر فیلمی ظاهرشود، مرگش درپایان فیلم قطعی‌است و «**یلمازگونیز**» که اکثر فیلمهایش را شخصاً مینویسد وبازی وکارگردانی‌میکند، علیرغم تمام مخاطرات وحوادثی‌که پیش می‌آید، درپایان به پیروزی میرسد. وی‌که «ژان‌پل‌بلموندو» ی سینمای ترکیه لقب‌گرفته، درسال ۱۹۷۰ جایزه بهترین هنرپیشه مرد را ازفستیوال «**آدانا**» بدست آورد. «**یلمازگونیز**» بخاطرفعالیتهای سیاسی‌اش درآوریل ۱۹۷۱ بهنگام کودتا دستگیر شد. «**کارتال تیبت**» بیشتر با اونیفورم نظامیان در فیلمها بازی میکند و «**ایحان ایزیك**» متخصص ایفای‌نقش گانگسترهای حرفه‌ای‌ودزدان‌سابقه‌دار است. یکی دیگر ازمردان خبیث سینمای ترکیه «**بلال اینکی**» نام داردکه هیچگاه لباس خوش‌دوخت اسموکینگش را ازتن خارج نمیکند! سرشناس‌ترین این «بدمن»ها «**جهانگیرغفاری**» است‌که درفیلمهای پلیسی یا وسترن رل مردان بدنهاد وشرور را بعهده داردکه اتفاقاً زنها نیز اورا به قهرمان اصلی داستان ترجیح میدهند!

دررأس مردان محبوب سینمای ترکیه نام «**جونیت آرکین**» قرار داردکه لقب کازانوای سینمای این‌کشور را یدك میکشد. وی ازنظر چهره واندام نیز ازسایر هنرپیشگان ترك متمایز است و «**جونیت آرکین**» قهرمان دائمی فیلمهای تاریخی است. دراین فیلمها وی با رشادت و با عملیات قهرمانی محیرالعقول بانیروهای‌اهریمنی بمبارزه برمیخیزد ودرپایان نیز ستاره اول فیلم راکه باو دلباخته همراه خود به سرزمینهای رؤیائی می‌برد!

نقش زن درسینمای ترکیه

نقش زن درسینمای ترکیه نسبت به مردها ازتنوع‌کمتری برخوردار است. زنها درفیلمهای ترکی یا خواننده‌کاباره، یا رفیقه‌گانگسترها ویا محبوبه قهرمان اصلی داستان هستند. موفقیت آنان‌بیشتر بستگی به شهامتی‌داردکه دربرهنه شدن بخرج میدهند. سرشناس‌ترین ستارگان سینمای ترکیه «**فری‌کانسل**» نام داردکه تصویر او با بیکینی روی آفیش فیلمها چاپ شده است. «**تورکان شورای**» تنها زنی است‌که درسینمای ترکیه شهرت‌ومحبوبیتی معادل«**جونیت‌آرکین**» دارد. وی غالباً قهرمان فیلمهای ملودرام بسبك رمان فتوهای ایتالیائی است. دراین‌فیلمها وجود یك‌کودك نیز ازضروریات است ومرد خبیث فیلم اکثراً اقدام به ربودن کودك میکند تا قهرمان اصلی داستان با نجات دادن‌کودك بتواند شهامت وخیرخواهی خودرا بثبوت رساند.

« **اینان اوغلو** » سرشناس‌ترین بازیگر خردسال فیلمهای ترکی است‌که پدرش خود از تهیه‌کنندگان معتبرسینمای‌ترکیه بحساب می‌آید.

سینمای کمدی

سینمای ترکیه به فیلم‌کمدی توجه چندانی ندارد. تنها گاهی اوقات این نوع فیلم بمنظور صدور به بازارهای خارجی تهیه میشود که معروف‌ترین آنها «**ملانصرالدین**» است. فیلمی نیز ازسرگذشت «**دون‌کیشوت**» درترکیه تهیه شدکه ماجراهای این قهرمان پوشالی را از دید سینماگران ترك بازگو میکرد. فیلمهای‌مخصوص اطفال نیز بهمین ترتیب بندرت ساخته میشود. یك‌بار ازروی‌داستان «**سفیدبرفی وهفت‌کوتوله**» فیلمی ساخته شدکه بازطبق‌معمول درداستان‌مطابق سلیقه تماشاگران ترك تغییرات‌کلی داده شده‌بود.

فیلمهای ترکی با سرعت غیرقابل تصور حدود پانزده تا بیست روز فیلمبرداری میشود. استودیوهای فیلمبرداری اکثراً در استانبول یا منطقه «آدانا» قرار دارند. موفقیت فراوان وسترنهای ایتالیائی باعث شدکه تهیه‌کنندگان ترك باین نوع فیلمها روی آورند وفیلمهای متعددی باشرکت هنرپیشگان‌ترك درزمینه وسترن بسازند. باین جهت عجیب نیست اگر «**یلماز گونیز**» تفنگ وینچستر بدست وسوار براسب در فیلمهای ترکی ظاهرشود یا «**بلال اینکی**» سبیلش را بتراشد ودرفیلم «**هی‌آمیگو**» شلول بدست قهرمان داستان را مورد تهدید قرار دهد!

تشریح یك سینما

درفیلمهای ترکی پلیس، ارتش و دولت هرگز نقشی ندارند. فقط دربعضی ازفیلمها پلیس درپایان برای برقراری نظم و عدالت مداخله میکند. علیرغم محدودیتهای مذهبی سینماگران ترك ازوجود بدن برهنه زن چه درفیلمها وچه درآفیشها استفاده فراوان میکنند واین امر در میزان فروش فیلمها تأثیر فراوان باقی میگذارد. وجود اسلحه وصدای شلیك آنها تماشاگران ترك را سخت به هیجان می‌آورد. جوانان روستائی داوطلبانه وارد خدمت ارتش میشوند تا با تفنگی که بسمت‌دوربین هدف‌گرفته‌اند، عکس‌بیاندازند. گانگسترها درفیلمها دست به عملیاتی میزنند واز منابعی تغذیه میکنندکه درزندگی واقعی هرگز امکان تحقق پیدا نمی‌کند. بطورکلی فیلمهای ترکی نسخه نگاتیف زندگی روزمره مردمان این کشور است.

نقل از : سینما ۷۳

سینما به روایت هیچکاك (۳)



ترجمه : پرویز دوائی (پیام)

نوشته : فرانسوا تروفو



تروفو ـ مستأجر فیلم بسیار خوبی بود بداعت‌هـای تصویری فوق‌العـاده‌ای را نشان میداد . من خیلی خوشم آمد .

هیچکاك ـ من درواقع روایتی خالص‌را گرفتم و برای اولین‌بار فکر را به‌زبان تصویر ناب بازگوکردیم . ما پانزده دقیقه از یك‌بعداز ظهر زمستانی را در لندن انتخاب‌کردم ، تقریباً از ساعت پنج‌وبیست دقیقه به‌بعد . فیلم را با تصویر سر یك دختر موطلائی بازکردیم‌که دارد فریاد میزند . یادم هست‌که این«نما» را چطور گرفتم . یك ورقه شیشه آوزدیم ، سردختر را برشیشه قرار دادیم و گیسوانش را دورش پخش کردیم تا تمام کادر را پرکرد . بعد از پشت شیشه نور دادیم طوری‌که نورانی بودن گیسوان دخترك چشم را می‌گرفت . بعد «قطع» کردیم و نمای یك تابلوی روشن را نشان دادیم که نمایش موزیکالی را اعلان می‌کرد : «امشب ، گیسوان طلائی» . نور این تابلو درآب منعکس می‌شد . دخترك درآب غرق شده است اورا به ساحل می‌کشانند . از حیرت تماشاچیان پیداست که جنایتی رخ داده است . پلیس وخبرنگاران به محل وقوع حادثه میرسند . دوربین یکی از خبرنگاران را تا محل‌تلفن تعقیب می‌کند . این آدم یك خبرنگار معمولی روزنامـه نیست ، خبرگزار یك سرویس پخش خبر با تلگراف‌است می‌خواهد به مرکزکارش خبر بدهد . وبعد من نشان میدهم‌که با پخش‌خبر چه اتفاقاتی میافتد .

اول خبر در سازمان خبرگزاری ماشین می‌شود ، ما دردستگاه تایپ چند جمله را می‌بینیم بعد این خبر به‌دستگاه تله‌تایپ سپرده می‌شود . خبر درکلوب‌ها به‌اطلاع اشخاص‌مختلف میرسد. بعد مردم را می‌بینیم که پای رادیوها نشسته‌اند و خبر دارد از رادیو پخش می‌شود . وبالاخره خبر با حروف روشن بزرگ در خیابان نوشته میشود ، مثل سیستمی‌که الان درمیدان «تایمز» هست. درطی این‌جریان هربار اطلاعات بیشتری بما میرسد ومطلب بیشتری ازجنایت دستگیرمان می‌شود : قاتل‌فقط زنها را میکشد. همیشه زنهای موطلائی‌را . فقط سه‌شنبه‌ها آدم میکشد . تاحالا فلان تعداد آدم کشته . درباره انگیزه اعمال او این حرفها را زده‌اند . همیشه شنل سیاه به‌تن داشته و یك کیف سیاه باخود حمل می‌کرده است . دراین کیف چه چیزی می‌توانسته باشد ؟

اطلاعات به‌کمك وسایل مختلف ارتباطی بتدریج پخش می‌شود . عاقبت روزنامه‌های شب منتشر می‌شوند . اکنون اثر خبر را بر افراد مختلف‌نشان میدهیم. دختران موطلائی به‌وحشت میافتند . مو تیره‌ها میخندند . به‌واکنش زنان درسالن‌های‌آرایش ودر راه خانه‌ها می‌پردازیم . بعضی‌ازموطلائی‌ها تکه‌های موی سیاه را میدوزند و زیرکلاه خود می‌گذارند .

قلمتان را یك‌لحظه بمن بدهید ، میخواهم به‌شما «نما»ئی را نشان بدهم ، هرچند توانستیم آنرا درست از آب دربیاوریم . پشت یك وانت مخصوص‌حمل روزنامه را درلندن نشان میدادم. پنجره‌های عقب وانت بیضی‌شکل است . دونفر درقسمت جلوی‌وانت‌نشسته‌اند، راننده وهمکارش قسمت بالای سر این دونفر از پشت پنجره‌هـا پیداست . وانت که از سمتی به سمت دیگری می‌پیچد ، حالت چهره‌ای را دارد با دوتا چشم که سیاهی‌آن حرکت می‌کند. متأسفانه این‌حالت و تصویر را نتوانستیم خوب ازکار دربیاوریم .

حالا یك دختر را تا خانه تعقیب می‌کنیم. خانواده دخترك و دوست پسر او جمع شده‌اند . این دوست پسر کارآگاه اسکاتلند یارد است و خانواده دارند سربسرش می‌گذارند : «چرا جك قصاب‌را دستگیرنمی‌کنید؟» . دست‌انداختن وخنده مدتی ادامه دارد . بعد فضا عوض می‌شود چونکه نور چراغها کم شده‌است . خانم خانه متوجه شوهرش می‌شود ومیگوید : «گاز دارد کم میشود . لطفاً بلند شو و یك سکه بینداز درکنتور» . حالا تاریکی همه را گرفته . درست در همین لحظه درخانه را میزنند . مادر میرود و در را باز می‌کند . با یك «قطع» سریـع سکه‌ای را نشان میدهیم‌که درکنتور گاز میافتد «قطع» به مادر که در را باز می‌کند . چراغها روشن‌می‌شود . مردی باشنل‌سیاه پشت درایستاده و به تابلوئی اشاره می‌کند کـه برآن نوشته : «اتاق خالی» .

باین‌ترتیب من قهرمان اصلی ماجرا را گذاشتم پانزده دقیقه بعداز شروع فیلم وارد صحنه‌کردم . آنها این مرد را به‌اتاقش راهنمائی می‌کنند . پدر از روی صندلی می‌افتد و صدای بلندی از سقوطش برمیخیزد . مستأجر تازه از این‌صدا تکان میخورد واین‌حرکت او را درنظر حاضران مظنون نشان میدهد . وقتی‌که وارد اتاقش‌شد شروع به‌قدم‌زدن می‌کند . یادتان باشد



که درآن ایام هنوز سینما صامت بود ، پس من دادم کف اتاق را از شیشه درست کردند طوری که اززیر قدم‌زدن مستأجر پیدابود و با راه‌رفتن او چلچراغی‌که از سقف زیر اتاق وی آویزان بود تکان میخورد .

البته خیلی از حیله‌های تصویری آن فیلم امروزه کاملاً سطحی جلوه خواهد کرد چون امروز ما می‌توانیم ازصدا استفاده کنیم وصدای قدم زدن مرد را به‌گوش تماشاگر برسانیم .

تروفو ـ بهرجهت در فیلم‌های اخیر شما به‌حقه‌های سینمائی خیلی‌کم وکمتر برمیخوریم. امروزه شما ازاین‌جور تدابیر فقط وقتی استفاده می‌کنیدکه بخواهید حس‌ایجادکنید حال آن‌که در گذشته این تدابیر را خیلی منصفانه بکار می‌گرفتید . نمی‌توانیم تصورکنیم که امروز دیگر شما کسی را از پشت یك سقف شیشه‌ای نشان بدهید .

هیچکاك ـ برای اینکه سبك‌کارم عوض شده . امروز من فقط تکان خوردن چلچراغ را نشان میدهم .

تروفو ـ این را گفتم چونکه بعضی‌ها ادعا می‌کنندکه در فیلم‌های شما حقه‌های زیادی بی‌جهت گنجانده شده . من عقیده دارم که برعکس حرکات دوربین شما تقریباً نامرئی و نامحسوس شده است . در خیلی از فیلم‌ها کارگردانها سعی می‌کنند با گذاشتن دوربین در یك نقطه عجیب ، یك جور رنگ و شمایل هیچکاکی به‌فیلمشان ببخشند. من‌الان کارگردان انگلیسی «لی‌تامسون» را درنظر دارم‌که دریکی از فیلم‌های باصطلاح هیچکاکی‌اش قهرمان را به‌سراغ یخچال می‌فرستد تا چیزی از آن بردارد و دوربین فیلمبرداری بوجه غریبی داخل و در انتهای یخچال قرار داده شده است . شما یك چنین‌کاری را می‌کنید ؟

هیچکاك ـ قطعاً نه ، مثل فیلمبرداری از داخل بخاری دیواری از پشت شعله‌هاست .

تروفو ـ فصل پایان فیلم مستأجر، جائی که قهرمان ماجرا را دستبند زده‌اند حالت یك جور اعدام بی‌محاکمه را القا می‌کند .

هیچکاك ـ بله ، صحنه‌ای که این آدم سعی می‌کند از نرده‌ای بالا برود . البته از نظر روانکاوی «دستبند» مفاهیم نهفته عمیق‌تری دارد . . . بسته بودن به‌چیزی . . . به‌نظر شما به‌حیطه فتی‌شیزم[1] مربوط نمیشود ؟

تروفو ـ نمیدانم ، فقط میدانم که دستبند در فیلم‌های شما چندبار ظاهر شده‌است .

هیچکاك ـ روزنامه‌ها هم دوست دارند که افراد را موقعی‌که به‌زندان می‌برند دستبند به‌دست نشان بدهند .

تروفو ـ درست است ، و حتی گاهی در عکس دور دستبند را دایره سفید می‌کشند که مشخص‌تر شود .

هیچکاك ـ یادم هست یك‌بار عکس‌رئیس بازار بورس نیویورك را دیدم که به زندان می‌بردند . اورا با دستبند به‌یك سیاه‌پوست بسته بودند . من بعدها این‌موضوع را در«سی‌ونه‌پله» بکار بردم .

تروفو ـ بله ، زن و مردی که با دستبند بهم بسته شده‌اند . دستبند مسلماً مجسم‌ترین و آنی‌ترین مظهر از دست‌دادن آزادی است .

هیچکاك ـ بنظر من یك معنی جنسی هم دارد . وقتی‌که در پاریس به‌تماشای موزه جنائی رفتم دیدم که شواهد زیادی از اعترافات جنسی ناشی از منع وبازداشت هست . باید یك وقت سری به‌آنجا بزنید . البته چاقووگیوتین وانواع اطلاعات هم هست . بهرحال برگردیم به سراغ دستبند ، فکر می‌کنم این ایده تا حدی از یك کتاب آلمانی ناشی شد ، کتاب راجع به مردی بودکه یك‌روز تمام‌را دستبند به‌دست می‌گذراند وماجراها و مسائلی را که طی روز برایش پیش میآید نقل می‌کند .

---

۱ ـ تمرکز روی یك جسم یا یك عضو خاص (کفش ، گیسو ، چشم) به‌صورت یك جور اعراف روانی .

تروفو ــ کتاب مورد اشاره شما «از نه تا نه» نوشته «لئون پروتز» نیست . فکر می‌کنم «مورنا» هم حدودهای ۱۹۲۷ خیال داشت سناریوئی از روی این کتاب بنویسد .

هیچکاك ــ بله ، ممکن است همین کتاب باشد .

تروفو ــ بنظر شما این حرف خیلی پرت میآید اگر بگویم در صحنه‌ای که مرد دستبند به دست را پشت به نرده‌ها نگاه میدارند شما میخواسته‌اید تصوری از مسیح را ارائه دهید ؟

هیچکاك ــ موقعی که مردم میخواهند اورا با دستهای بسته از جا بلند کنند ؟ طبعاً این تصور برای خود من‌هم پیش آمد .

تروفو ــ پس باز این نکته تأیید می‌شود که «مستأجر» اولین فیلم هیچکاکی واقعی شما بود ، مقدمتاً بخاطر «مایه»‌ای که بعدها درتمام آثار شما تکرار می‌شود : مرد بی‌گناهی‌که مورد اتهام قرار میگیرد .

هیچکاك ــ علتش آن است که بنظر من تماشاگر در برابرمرد بیگناه مورد اتهام احساس خطر بیشتر می‌کند . برای تماشاگر شناخت و ایجاد ارتباط با آدم بیگناه آسانتر است تا مرد گناهکاری کــه در حال فرار است من همیشه تماشاگر را هم بحساب میآورم .

تروفو ــ بعبارت دیگـر این موضوع علاوه‌براین‌که علاقه تماشاگررا نسبت به‌چیزهای نهانی ارضا می‌کند باو اجازه میدهد با قهرمان ماجرا ارتباط برقرار سازد . بیشتر فیلم‌های شما به‌یك‌آدم عادی می‌پردازدکه باوضعیتی غیرعادی درگیر می‌شود .

گویا برای اولین‌بار درفیلم مستأجر بود که شما شخصاً برای اولین‌بار ظاهر شدیـد ، درست است ؟

هیچکاك ــ درست است . من جزو حضار سالن خبرگزاری بودم .

تروفو ــ این کار را بعنوان بذله کردید، جنبه خرافی داشت یا صرفاً باین علت بود که سیاهی‌لشکر باندازه‌کافی نداشتید ؟

هیچکاك ــ این کار صرفاً جنبه مصرفی داشت . باید پرده سینما را از آدم پر می‌کردیم. بعداً صورت خرافی پیدا کرد وعاقبت بشکل یك جور بذله درآمد . حالا دیگر یك بذله پردرد سر شده است و من اغلب سعی می‌کنم خودم را درپنج دقیقه اول فیلم نشان بدهم که تماشاگران در بقیه فیلم حواسشان پرت نشود ومرتب منتظر ظهورمن نباشند .

تروفو ــ گویا«مستأجر» با توفیق‌تجاری زیادی روبرو شد .

هیچکاك ــ فیلم‌را اول‌برای اعضاء‌کمپانی پخش‌کننده و رئیس قسمت تبلیغاتشان نشان دادند . آنها بعد از دیدن فیلم به رئیس کل گزارش دادند که «محال است بشود نشانش داد. خیلی بداست . وحشتناك است . » دو روز بعد رئیس‌کل به استودیو آمد که فیلم را ببیند . ساعت دوونیم وارد شد . من و همسرم طاقت نداشتیم دراستودیو بمانیم‌که نتیجه کار را بدانیم این است کــه راه افتادیم و یکساعت‌ونیم در خیابانهای لندن قدم زدیم ، بعد تاکسی گرفتیم و به استودیو برگشتیم درحالی‌که انتظار داشتیم گردش ما پایان خوشی داشته‌باشد وبا چهره‌های خندان کارکنان استودیو روبرو شویم . ولی وقتی‌که ما را دیدند گفتند : «رئیس میگوید وحشتناك است» . بعد فیلم‌را برداشتند وبایگانی کردند وتمام قرارهائی را هم‌که براساس شهرت هنرپیشه اول ، «ایورناولو» برای نمایش فیلم با سینماها گذاشته بودند بهم زدند . چند ماه‌بعد تصمیم‌گرفتند دوباره نظری به‌فیلم بیاندازند و تغییراتی درآن بدهند . من با دومورد از این تغییرات موافقت کردم . بمحض‌اینکه فیلم روی پرده آمد همگی آنرا بزرگترین فیلم انگلیسی که تا آن‌زمان ساخته شده بود خواندند .

تروفو ــ یادتان هست که پخش‌کننده‌ها چه ایرادی به‌فیلم گرفته بودند ؟

هیچکاك ــ نه ، یادم نیست ولی تصور می‌کنم کارگردانی که مدتی پیش مرا از مقام معاونی خودش اخراج‌کرده بود پنهانی علیه من کارهایی‌کرده باشد . شنیدم که به‌یك نفر گفته بود : «نمی‌فهمم این آدم دارد چه جوری فیلم میگیرد . من‌که ازفیلمش هیچ سر درنمیآورم!»

تروفو ــ فیلـم بعدی شما « سراشیب » سرگذشت پسر جوانی است که در مدرسه متهم به دزدی می‌شود . مقامات و مدرسه و پدرش او را طرد می‌کنند. پسرك بارقاصه‌ای رابطه برقرار می‌کند بعد به‌پاریس میرود و رقاص حرفه‌ای می‌شود . بعد او را در «مارسی» می‌بینیم که خیال دارد به مستعمرات برود ، ولی از این‌کار منصرف می‌شود و به‌لندن برمی‌گردد و درآنجا پدر ومادرش‌که دراین خلال فهمیده‌اند پسرشان بی‌گناه بوده از او باآغوش باز استقبال می‌کنند.

وقایع در مکان‌های مختلف می‌گذرد ، از یك کالج انگلیسی شروع وبعد به‌پاریس وعاقبت به «مارسی» کشیده می‌شود .

هیچکاك ــ نمایشنامه اصلی اینطور نوشته شده بود .

تروفو ــ عجیب است . اگر اصل موضوع نمایشنامه بوده به‌نظر من باید وقایعش در یك محل ، درهمان کالج می‌گذشته .

هیچکاك ــ نه ، نمایشنامه بصورت یك سری «طرح» بود ، نمایشنامه نسبتاً ضعیفی هم بحساب میآمد . از قضا نویسنده‌اش«ایورناولو» بود .

تروفو ــ اینقدر که یادم هست فضای مدرسه را خیلی دقیق و اصیل ساخته بودید .

هیچکاك ــ بله ، ولی دربعضی ازقسمت‌ها گفتگوها خیلی وحشتناك بود . ومثل همان سقف بلورین در فیلم نکته‌هائی ابتدائی داشتیم که امروز دیگر بکار نمیآید . مثل موقعی‌که پسرك را از مدرسه بیرون می‌کنند و ما برای اینکه نشان بدهیم دارد سقوط می‌کند او را روی یك پلکان متحرك گذاشته بودیم که پائین میرفت .

تروفو ــ یك صحنه بسیار خوب بود که در یك کاباره پاریس می‌گذشت .

هیچکاك ــ بله ، من درآنجا کمی دست به‌تجربه زدم . زنی را نشان دادم که مردی جوانتر از خودش را از راه بدر می‌برد . زنی است جاافتاده ولی بسیار خوش سرویز و به‌نظر جوانك خیلی‌جذاب میرسد، تااینکه‌روز می‌شود. پسر پنجره را باز می‌کند و نور برچهره زن میافتد وقیافه وحشتناك او را نشان میدهد . درهمان موقع از زیر پنجره گروهی در حال حمل یك تابوت دیده می‌شوند .

تروفو ــ در فیلم چند صحنه رؤیا هم داشتید ؟

هیچکاك ــ فرصتی بودکه درآن صحنه‌ها دست به‌تجربه بزنم . یك‌جائی میخواستم نشان بدهم که پسر جوان دستخوش کابوس شده‌است. سوار یك‌کشتی‌کوچك می‌شود، درآنجا به‌قسمت جلوی‌کشتی ، خوابگاه ملوانان میرود، درآغاز این کابوس او در یك کاباره بوده است . ما بدون محو و تداخل تصویر ، با یك قطع نشان میدهیم که بجانب دیوارکاباره میرود و درآنجا پا به‌تختخواب کوچك کشتی می‌گذارد . درآن روزها رؤیا را همیشه کمی‌محو وبا محووتداخل تصویر نشان میدادند . ولی من با وجود اینکه مشکل بود کوشیدم رؤیا را با تصاویر روشن وقاطع ، درمتن واقعیت بگنجانم .

تروفو ــ این‌فیلم موفقیت تجارتی زیادی بدست نیاورد . فیلم بعدی شما « سست عفاف » بودکه من تاکنون ندیده‌ام . مطابق یادداشتهایم، این فیلم سرگذشت زنی است بنام «لاریتا» که نقاش جوانی باو دل می‌بازد ودست به‌خودکشی میزند واین زن بعد با مردی دائم‌الخمر ازدواج می‌کند و پس‌از مدتی از وی طلاق می‌گیرد . این وقایع یك جور بدنامی برای این زن بوجود میآورد . بعدها وی با جوانی بنام «جان» که وابسته به یك خانواده معتبر و محترم است آشنا می‌شود و این مرد بدون آن‌که چیزی ازگذشته زن بداند باوی ازدواج می‌کند. اما مادر«جان» ازگذشته «لاریتا» با خبر می‌شود و پسرش را وامیدارد که همسر خود را طلاق بدهد وکار زن عاقبت به‌فلاکت کشیده می‌شود .

هیچکاك ــ موضوع فیلم از یك نمایشنامه نوشته **«نوئل کاورد»** گرفته شده بود . در این یکی از بدترین عناوینی‌که من در عمرم برای یك فیلم نوشته‌ام گنجانده شده بود . ازگفتنش خجالت می‌کشم ولی میگویم: فیلم باصحنه طلاق «لاریتا» شروع می‌شود . وی که نامش دیگر به سرزبانها افتاده سرگذشتش را برای دادگاه طلاق بازگو می‌کند ، اینکه چطور با پسری از یك خانواده معتبر ازدواج کرد و بعدها چه برسرش آمد . بهرحال جریان طلاق صورت می‌گیرد . خبر می‌پیچد که «لاریتا»ی معروف در دادگاه‌است . عکاسان بیرون جمع می‌شوند . زن عاقبت درآستانه در ظاهر می‌شود ، دو دست را به‌اطراف می‌گشاید ومیگوید «بزنید[2] ، دیگر چیزی برای از بین بردن باقی نمانده‌است!» .

صحنه جالب فیلم آنجاست که «جان» به «لاریتا» پیشنهاد ازدواج می‌کند ودخترك بجای آن‌که فوراً جواب بدهد می‌گوید که نیمه‌شب از خانه‌اش به‌او تلفن خواهد کرد . بعد صفحه ساعت کوچکی را می‌بینیم که نیمه‌شب را نشان میدهد . ساعت مچی یك دختر تلفن‌چی است که پشت دستگاه نشسته و دارد کتاب میخواند . روی صفحه دستگاه لامپ‌کوچکی روشن‌می‌شود. تلفن‌چی پریزی را وصل می‌کند ومیخواهد باز به خواندن ادامه بدهد که بی‌اختیار به‌آنچه درگوشی می‌شنود گوش می‌سپرد . بعدکتاب را بکلی کنار می‌گذارد و معلوم است که سخت مجذوب حرفهائی شده‌که دارد درتلفن می‌شنود. بعبارت دیگر من بدون اینکه طرفین گفتگو را نشان بدهم وقایع را با عکس‌العمل دخترك تلفن‌چی برای تماشاچی بازگو می‌کنم .

تروفو ــ من فیلم بعدی شما «رینگ» را چندبار دیده‌ام . فیلم دلهره‌انگیزی نیست و مایه‌های جنائی ندارد . داستان دومشت زن است که هردو یك دختر را دوست دارند . من این فیلم را خیلی دوست دارم .

هیچکاك ــ بله ، فیلم جالبی بود . شاید بشود گفت که «رینگ» بعد از «مستأجر» دومین فیلم هیچکاکی بود . در آن ابداعات زیادی گذاشته بودیم و من یادم هست که درشب افتتاح بعدازیك مونتاژظریف وپیچیده‌تماشاچیان کف مفصلی زدند . من اولین باری بود که با چنین چیزی روبرو میشدم .

در فیلم خیلی چیزها بود که امروز دیگر نمی‌شود بکار برد . مثلاً بعد از مسابقه بوکس یك مجلس مهمانی‌کوچك برپا می‌شود . شامپانی در گیلاس‌ها میریزند وگاز آن جوش میزند و بالا میآید . بعد میخواهند به سلامتی قهرمان زن ماجرا بنوشند که متوجه می‌شوند او مجلس را ترك‌کرده و با مردی دیگر بیرون رفته است. شامپانی از جوش میافتد . آن روزها ما به‌این جور نکات کوچك تصویری خیلی دلبستگی داشتیم ، نکاتی‌گاه آنقدر ظریف که تماشاگر حتی متوجه هم نمیشد یادتان هست که فیلم در یك گاردن‌پارتی شروع میشد . مشت‌زنی بود معروف به « جك یك روندی » که رلش را «کارل بریسون»بازی می‌کرد .

تروفو ــ وجه تسمیه‌اش این بود که حریفانش را در یك روند «ناك‌اوت» می‌کرد ؟

هیچکاك ــ درست است . در بین جمعیت یك استرالیائی (که رلش را «یان هانتر» بازی می‌کرد) ایستاده که دارد به حرفهای جارچی گوش میدهد . جارچی داد میزند و مردم را تشویق می‌کندکه وارد چادری‌شوندکه مشت‌زنی درآنجا انجام می‌شود . وی گاه برمی‌گردد ویك گوشه از چادر را بالا میزند وجریان مسابقه را داخل‌چادر تماشا می‌کند. ضمناً جلوی‌او تابلوئی است که روی آن شماره «روند» مسابقه بوکس نوشته شده که مردم بدانند الان چه «روند»ی جریان دارد . بعد داوطلبان را نشان میدهیم که وارد چادر می‌شوند و پس‌از مدتی درحالی که چانه خود را گرفته‌اند بیرون میآیند . عاقبت « یان هانتر » داخل می‌شود . وردست‌ها باو می‌خندند و حتی اینقدر زحمت نمی‌کشند که

---

۲ ــ «بزنید» را جای Shoot گذاشته‌ایم‌که هم معنی شلیك گلوله را میدهد و هم معنی عکس‌گرفتن را . متأسفانه کلمه فارسی این دو معنی را یکجا نمیرساند ــ م .



کتش‌را به‌جارختی‌آویزان‌کنند وآنراهمینطوری در دست نگاه میدارند به‌خیال اینکه وی بیشتر از یك «روند» دوام نمیآورد . مسابقه شروع می‌شود . نشان میدهم که حالت قیافه وردست‌ها تغییر می‌کند . بعد جارچی را نشان میدهیم که برمی‌گردد و از سوراخ چادر به‌جریان مسابقه نگاه می‌کند . در پایان «روند» اول جارچی کارتی را که رویش عدد «یك» نوشته شده‌است برمیدارد . کارت عدد«یك» کهنه ورونگ‌ورو رفته‌است . کارتی‌که عدد «دو» را نشان میدهد در زیر آن نو مانده ! جك یك روندی چنان قوی بوده که قبلاً هرگز احتیاجی نبوده که عدد یك را عوض‌کنند . بنظرم تماشاچی این‌نکته را نفهمید .

تروفو ــ نکته بسیار جالبی بود . فیلم بداعت‌های تصویری زیاد داشت . داستان گرد یك مثلث دور میزد و رجوع‌های مکرری ضمن آن به«گناه اول»[3] میشد . هنوز یادم هست که دستبندی به شکل مار به‌شکل یك سمبل به‌وجوه مختلف درفیلم میآمد .

هیچکاك ــ منتقدان این نکات را گرفتند و فیلم از لحاظ اعتبارکیفی با موفقیت روبرو شد ولی توفیق تجاری نداشت . دراین‌فیلم ضمناً من چند نکته برای اولین‌بار ارائه کردم که بعدها بسیار مورد اقتباس قرارگرفت . مثلاً برای نشان دادن پیشرفت قهرمان مشت‌زنی در جریان‌کارش اعلان‌های بزرگ دیواری را نشان میدادیم که نام وی در زیر آن نوشته شده . بعد فصل‌های مختلف را نشان میدادیم ــ تابستان ، پائیز، زمستان ــ ونام او روی‌اعلان‌ها باحروفی که مرتب بزرگ وبزرگترمیشد ظاهر می‌گردید. من برای نشان دادن تغییر فصل‌ها دقت وزحمت زیادی بخرج دادم : درختان شکوفا به‌نشانه بهار، برف به‌نشانه زمستان وغیره .

ادامه دارد

۳ – رانده شدن آدم وحوا از بهشت – م .

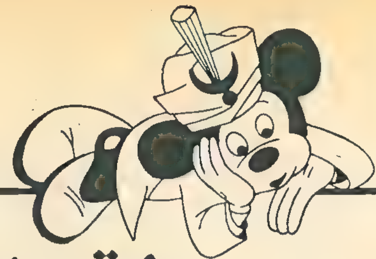
سینمای هنر وتجربه (دنباله)

بین‌المللی سینماهای هنروتجربه» گزارشی باین شرح ایرادکرد : « برای ادامه حیات سینماهای هنروتجربه ما باید دردو جبهه بجنگیم . ازیك طرف با سیاست دولت مبنی برحمایت ازصنعت سینمای تجاری و ازطرف دیگر باگروههای نمایش‌دهنده فیلمها که برای ما رقیب بزرگی هستند وفی‌المثل فیلمهای ویسکونتی و لوزی را تحت شرایط‌کاملاً تجارتی بنمایش درمی‌آورند . درحالیکه بسیاری ازفیلمهای هنری ابتدا توسط سینماهای «هنروتجربه» به تماشاگران شناسانده شدند وازاین‌طریق‌موفقیت تجارتی‌بدست‌آوردند. همچنین هشتاد درصد وامی‌که برای تهیه فیلمهای هنری پرداخت شده ، توسط سینماهای «هنری وتجربی» بصندوق دولت بازگردانده شده است . ولی اکنون‌که فیلمهای هنری تماشاگران فراوان بدست‌آورده‌اند ، سینماهای نمایش‌دهنده فیلمهای تجاری با رغبت اقدام بنمایش آنها میکنند .

تلویزیون نیزکه خود با بودجه دولت‌اداره میشود ، اقدام بنمایش فیلمهای تجاری میکند واین با هدف‌های فرهنگی دولت ، درحالیکه بیست درصد ازمالیات سینماهای «هنروتجربه» را شامل بخشودگی میکند ، مغایر است . باین ترتیب ما درمبارزه با این طرزتفکرکه سینما فقط یك تجارت نیست ، بکلی تنها هستیم . بهمین‌جهت لازم است دراین مجمع عمومی تصمیم عاقلانه‌ای درمورد ایجاد تسهیلات‌کلی‌بمنظورخرید ونمایش فیلمهای ارزشمندگرفته شود .

همچنین لازم است است فیلمهای هنری‌که ازخارج وارد میشوند ازگمرك معاف باشند وسعی شود این قبیل فیلمها حتی‌الامکان بزبان اصلی و با زیرنویس نمایش‌داده شوند. دربعضی‌کشورها نظیر بلژیك هزینـه زیرنویس‌کردن فیلمهای هنری خارجی بقدری بالا است که واردکننده ازعهده آن برنمی‌آید . دراین کشور سالنهای «هنروتجربه» فقط درصورتیکه فیلمهای ساخت کشورهای بازار مشترك را نشان دهند ازکمك دولت بهره‌مند میگردند درحالیکه بسیاری از کشورهای دیگر نیز اقدام بساختن فیلمهای قابل نمایش دراین سالنها میکنند ولی ازطریق این مقررات نمایش آنها با زیان مالی توأم است . دراسپانیا نیزکمیسیون بازبینی فیلم به بسیاری ازفیلمهای هنری اجازه نمایش نمیدهد واصولاً این‌کمیسیون رأساً اقدام بانتخاب فیلمهای مناسب برای نمایش درسالنهای هنروتجربه میکند . در انگلستان فقط دوسالن «هنروتجربه» وجود دارد ودولت تمام‌کمك خودراکه معادل سیصد هزار لیره است منحصراً به «بریتیش فیلم انستیتو» اختصاص داده است . درسوئیس سینماهای «هنر وتجربه» فقط ازطریق توجه وتمایل تماشاگران به حیات خود ادامه میدهند ودولت هیچگونه حمایتی ازآنان بعمل نمی‌آورد .

علیرغم تمام مشکلاتی‌که سینماهای « هنر وتجربه » با آن روبرو هستند ما ازتلاش خود برای حفظ جنبه‌های هنری وفرهنگی سینما باز نمی‌ایستیم وازطریق‌ازدیاد تعداد این‌قبیل سینماها تماشاگران بیشتری بـرای حمایت ازفیلمهای با ارزش فراهم می‌آوریم . هدف ما این است‌که دین خودرا ، نسبت بسهمی‌کـه داریم ، بسینما ادا کنیم . »



بهترین فیلم های کودکان دنیا

با ارزانترین بلیط سینما در تهران

سینمای مخصوص بچه ها و نوجوانها

زیرنظر

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

در

سینما پلازا



تعدادی از برنامه‌های انتخابی :

* اختراع شیطانی
* تونی ، تو آتشپاره‌ئی !
* هوگو و ژوزفین
* لیموناد جو
* خارپشت بی خار
* کشتی فضائی گمشده
* خاطرات یك دلقك
* شربت سحرآمیز
* شاهزاده دلیر

فیلمهای برنده وتحسین شده درفستیوال‌های جهانی سینما وفستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان ونوجوانان تهران

FRED ZINNEMANN

فردزینه‌مان دربارهٔ شیوه‌های کارش حرف میزند



■ فرد زینه‌من ، زادهٔ سال ۱۹۰۷ در«وین» است . یکی ازبرجسته‌ترین کارگردانان صنعت فیلم آمریکا در دورهٔ پس ازجنگ است .

پرداختن‌انسانی‌وآمیخته به‌حساسیت او به سوژه‌های حاد ومطرح روز به وی‌اعتباری‌بخشیده‌است‌که درسالهای اخیر –ناسزاوارانه– به دشواری دوام آورده است .

درپاریس وبرلین یك سلسله آموزشهای سینمائی می‌بیند . وسپس به‌هالیوود می‌رود تا درآنجا یکی از سیاهی‌لشگرهای فیلم «جبههٔ غرب‌خبری‌نیست» (۱۹۳۰) باشد ! .

منشی‌گری صحنه وکارگردانی فیلمهای کوتاه ، گامهای بعدی او هستند تاآنکه سرانجام بخت‌کارگردانی نخستین فیلم بلنـدش را می‌یابد -- فیلمی بـه اسم Kid Glove Killer (۱۹۴۲) .

فیلم جسورانهٔ او «هفتمین صلیب» (۱۹۴۲) نگاهی ستایش‌آمیز بود به‌آلمانهای «خوب» آلمان نازی ، در زمانیکه احساسهای خصمانه وتعصب‌آمیز ضدآلمانی ، سایه‌ئی سنگین ازخود برافکار عمومی افکنده بود .

این فیلم نمونه‌ئی بود از اعتنای زینه‌من به آدمها به عنوان «فرد» های مستقل . این نمونهٔ اولیه ، گسترش تدریجی ومتعالی خودرا درفیلمهای بعدی «زینه‌من» یافت : **جستجو** (۱۹۴۸) ، **کنش خشونت** (۱۹۴۹) ، **مردان** (۱۹۵۰) ، **ترزا** (۱۹۵۱) ، ووسترن بسیار جذاب وتماشائی «**ماجرای نیمروز**» .

به سال ۱۹۵۳ ، بخاطرکارگردانی هنرمندانـهٔ «**از اینجا تا ابدیت**» یك اسکار می‌گیرد . ازآن پس ، فیلمهائی با تغذیه ازسوژه‌ها ومسائل روز، با ساختمانهائی **قرص‌ومحکم می‌سازد –گرچه البته سمپاتی‌جبلی«زینه‌من»** به مطرح ساختن دشواریهای شهامت شخصی همچنان‌پایدار می‌ماند، وحتی درفیلمهائی مثل **داستان راهبه** (۱۹۵۸) و **مردی برای تمام فصلها** (۱۹۶۶) هم آشکارا به چشم می‌خورد .

درسال ۱۹۷۰ ، تهیه فیلمی‌که زینه‌من درنظر داشت براساس «سرنوشت بشر» **آندره مالرو** بسازد ومدتها نیز تدارك ساختن آنرا دیده بود ، منتفی شد .

سایرفیلمهای‌برجسته زینه‌من : **عضوعروسی** (۱۹۵۳)، **اوکلاهما !** (۱۹۵۵) ، **کلاهی پر ازباران** (۱۹۵۷) ، **غروبیها** (۱۹۶۰) ، **اسب خاکستری را بنگر** (درایران : گروگان – ۱۹۶۴) ، **روز شغال** (۱۹۷۳) ، و «**آبه لارد وهلوئیز**» (دردست تهیه) .

* * *

«کارگردان ، وبخصوص‌کارگردان آمریکائی ، امروزه قدرت‌وآزادی بسیاربیشتری نسبت‌به‌آن روزهای «کارگردانهای بی‌امضا» یافته است ، روزهائیکه فیلمها درجلسه‌های مجمع عمومی استودیوها ساخته می‌شدند وشعارهای تبلیغاتی آنها به اینصورت بودکه مثلاً «اگر فیلم محصول‌کمپانی پارامونت است ، بهترین نمایش شهر است» !

امروزه غالباً یك کارگردان ، مثلاً خود من ، می‌تواند با توجه به محدودیتهای بودجه ، سوژهٔ فیلمش را خود انتخاب‌کند ، حتی می‌تواند جمع عمده‌ئی از بازیگران ونیزکارکنان فنی فیلمش را خود برگزیند .

درعین حال ، یك حقیقت شگفت‌انگیز نیز هست که نخستین‌بار«کایه‌دو سینما» به آن اشاره‌کرد : علیرغم همهٔ آن محدودیتها واضطرابهـا وبی‌اعتنائیها به مقام کارگردان فیلم ، برخی ازبهترین فیلمهای تاریخ سینمای آمریکا درخلال دورهٔ اولیهٔ سالهای ۴۲ – ۱۹۳۰ ساخته شده‌اند» ! .

● **این درست است‌که شما همیشه فیلمهایتان را درجریان تهیه ، ازهرلحاظ به شدت تحت‌کنترل ونظارت شخصی می‌گیرید ؟**

ــ بله ، درست است . وازمرحلهٔ نظارت برسناریو آغاز می‌کنم . برای من ، درکار فیلمسازی ، چهار مرحله بسیار ضروری واساسی به حساب می‌آید :

۱ ــ سناریو .

۲ ــ برنامه‌ریزی (انتخاب بازیگران ، تعیین طرح تولید ، انتخاب محلهای فیلمبرداری ، ومواردی نظیر اینها) .

۳ ــ فیلمبرداری .

٤ ــ مونتاژ .

این چهار مرحله ازیکدیگر جدائی‌ناپذیرند ، واگر که قرار است فیلم تمام شده واقعاً فیلم کارگردانش‌باشد، هرچهارمرحله بایستی‌که به شدت وبه طور وابسته‌ئی تحت کنترل ونظارت‌کارگردان باشند .

● **موقع فیلمبرداری ، آیا به سناریویتان وفادار می‌مانید ، یا اینکه بدیهه سازی هم می‌کنید ؟**

ــ بهرحال من دوست دارم با سناریوئی سرصحنه فیلمبرداری بروم‌که ازنظر پرورش‌کاراکترها ونحوهٔ گسترش روابط‌کاراکترها حتی‌الامکان‌کامل وبی‌نقص باشد . آنوقت سرصحنه هم البته تا حدودی بدیهه سازی می‌کنم .

به همین طریق ، دلم می‌خواهـد به بازیگرانم حداکثرآزادی را بدهم . اطاقهائی برای‌تمرین‌نقشهایشان دراختیار آنها می‌گذارم . همیشه می‌کوشم‌که آکتورهائی ذاتی با استعداد را برای ایفای هریك ازنقشهای فیلم انتخاب‌کنم . برایم اهمیتی ندارد‌که آنها «ستاره» باشند یا نه ، یا اینکه سوابق وتجارب خوبی داشته باشند . کافی است‌که تنها ازلحاظ استعداد وغریزه قوی باشند . هرچه بیشتر یك آکتور به فیلم کمك‌کند ، بهتـر . مشروط به اینکه البته کمك آزادانهٔ آکتور به فیلم ، درچارچوب شخصیت سازی وخصوصیاتی صورت گیرد‌که من و او قبلاً درباره‌اش توافق‌کرده‌ایم . من معتقد به این نیستم که پرداخت یك سناریو را عوض‌کنیم تا با خصوصیات ستارهٔ بخصوصی‌که «دم دست» است ، جور دربیاید. من بیزارم ازاینکه یك دهنهٔ محکم‌کنترل‌کننده جلوی کسی ببندم ، درعین حال ازهمکارانم انتظار حداکثر همکاری را دارم ، نه تنها ازآکتورها ، بلکه به همان نسبت ازمدیر تهیه ، فیلمبردار ، مونتور وسایر اعضای اکیپ . هرقدرکادر سازندهٔ یك فیلم را آدمهای مستعدتر ومبتکرتری تشکیل دهند ، حاصل‌کار مطمئناً بهترخواهد بود . به شرط اینکه کوششهای فردی اعضا درپایان‌کار با یکدیگر هماهنگ ومتعادل شوند .

● **قبل ازفیلمبرداری ، زیاد تمرین می‌کنید ؟**

ــ بستگی دارد ، گاهی اوقات اتفاق می‌افتدکه من صحنه‌هائی ازفیلمهایم را خیلی زیاد تمرین می‌کنم – مثلاً شش الی هشت‌بار در دکورهای اصلی ، با وسائل واثاثهٔ لازم . ولی موارد دیگری هم بوده است‌که تمرین زیاد ، آن حس بدیهه سازی وآزاداندیشی لازم برای یك صحنه بخصوص را ازمیان برده است .

● **به عنوان یك قاعدهٔ کلی ، آشکارا بسته به نوع فیلم ، برداشت ازبرداشت(Take)های زیادی استفاده می‌کنید ؟**

ــ ترجیح می‌دهم حتی‌الامکان‌کمتر بگیرم : من دریافته‌ام‌کـه اگرکسی «برداشت» های زیادی از یك «نما»ی واحد بگیرد ، انرژی ، نیرو وآزادی عمل آکتور را می‌گیرد وبه جایش نوعی «طرز عمل» زیرکانه ومکانیکی شسته رفته می‌نشاند .

● **اگر حق انتخاب داشته باشید ، تـرجیح می‌دهید‌که فیلمهایتان را رنگی فیلمبرداری‌کنید یا سیاه وسفید ؟ کدامیك را دشوارتر می‌پندارید ؟**

ــ برای سوژه‌هائی‌که به بررسی تجربه‌های شخصی می‌پردازند ، سیاه وسفید را ترجیح می‌دهم . «سیاه و سفید» امکانات بسیار برای جولان قدرت تخیل‌تماشاگر می‌آفریند، درحالیکه از«رنگ» غالباً برای صوری‌کردن وتغییر ظاهردادن استفاده می‌شود . بنابراین فیلمبرداری رنگی واصولاً لمس رنگ به مراتب دشوارتر است .





غریبه و مه

« فیلم رنگی »

نویسنده و کارگردان : بهرام بیضائی

فیلمبردار : مهرداد فخیمی

با شرکت : پروانه معصومی – عصمت صفوی

منوچهر فرید – خسرو شجاع‌زاده – ولی شیر اندامی – سامی نخعی – محمد پورستار – رضا یاقوتی – اسماعیل پوررضا

تهیه کننده : شرکت سینماتئاتر رکس

لئوپولدو توره نیلسون (دنباله)

۱۹۵۷ در جشنواره کان آغاز گردیده و گواینکه جوانان هیاهو و جنبش‌های جدیدی در سینمای آمریکای لاتین را موجب شده‌اند ، اما معرف سینمای پیشرو ، برگزیده و فرزانه آمریکای لاتین درمحافل سینمایی جهان هنوز توره نیلسون وآثار اوست .

زمینه‌های ذهنی توره نیلسون دوگانگی و بی‌هویت بودن اعتقادات و ایمان مذهبی و سیاسی و اصل و جوهر جنسیت و میل جنسی بهرحال خاکی است که هربار بوته تازه‌ای برآن می‌روید و از اجزا دیگر این خاك هراس ودغدغه‌خاطریست‌برای‌کودکی‌ونوجوانی‌ونفرتی معقول وعمیقاً سیاسی ــ و نه تبلیغاتی وخواستار وجاهت اجتماعی ــ از نظام طبقاتی و جامعه‌یی این چنین زاینده فساد و تباهی . رفتار معقول و نه «معترض تبلیغاتی» توره نیلسون در آثـار اخیرش‌باعث شده‌است‌که‌گروهی‌ازدوستدارانش‌ــ درتب داغ مبارزات سیاسی آمریکای لاتین که بهرحال هنر وادبیات و وسایل نشر و تبلیغ ازآن بی‌بهره نمانده‌اند ــ از او روی برگردانند ودر تحسین او به این اکتفا کنند که از نقطه نظر فن و تکنیك او «ولزی» برای آمریکای لاتین است اما این تحسین ناقص نبـاید ما را در خصوص محتوای آثارش گمراه نماید .

فیلم‌های «لئوپولدو توره نیلسون»

فیلمهای کوتاه

۱۹۴۷ ــ دیوار
۱۹۵۷ ــ پایه‌گذاران نقاشی آرژانتین
۱۹۵۷ ــ درختان بوینوس آیرس

فیلمهای بلند

۱۹۵۰ ــ جنایت اوریب
۱۹۵۳ ــ پسر ستاره
۱۹۵۴ ــ روزهای تنفر
۱۹۵۴ ــ ماده پلنگ
۱۹۵۵ ــ پوشاندن (لباس) قدیسان
۱۹۵۶ ــ گراسیلا
۱۹۵۶ ــ پناه داده شده
۱۹۵۷ ــ خانه‌ی فرشته
۱۹۵۸ ــ آدم دزد
۱۹۵۹ ــ سقوط
۱۹۶۰ ــ مهمانی به آخر رسیده
۱۹۶۰ ــ مرد خشن سالهای ۱۹۰۰
۱۹۶۱ ــ دست دردام
۱۹۶۱ ــ پوست تابستان
۱۹۶۲ ــ هفتادبار هفت
۱۹۶۲ ــ چهار زن برای یك قهرمان
۱۹۶۳ ــ باغ بر بام
۱۹۶۴ ــ خبرچین / فالگوش
۱۹۶۶ ــ بچه‌ی دوشنبه
۱۹۶۶ ــ گودال کندن
۱۹۶۹ ــ مارتین فی‌یرو

لوئی بونوئل (دنباله)

برداشته ، وچهل‌هزار نفر بازیگر وسیاهی‌لشکر درآن شرکت جسته‌اند . طول فعلی فیلم ۵۰۰۰ متر است ولی حدود دومیلیون متر فیلم کلاً مصرف شده . روز افتتاح نمایش در برلین قیمت بلیط ۸۰ مارك طلا بود . مأیوس‌کننده نیست که با اختیار داشتن تسهیلاتی اثر لانگ نمونه‌ای از بی‌نقصی نشده باشد ؟

بامقایسه‌متروپولیس وناپلئون دوبزرگترین فیلم دستاورد سینمای مدرن ، با فیلم‌های کم ادعاتر ولی‌کامل‌تر ، خالص‌تر ، این درسی مفید حاصل میشود که پول اصل‌کار تولید سینمائی جدید نیست .

فقط ساعات را که ۳۵۰۰۰ فرانك بیشتر خرج برنداشته با **متروپولیس مقایسه کنید** . حساسیت ، اول ، ادراك ، اول ، وهمه چیزدیگر ازجمله پول ، بعداً .

رنه‌کلر (دنباله)

تکامل‌برجسته‌ای را درسبك رنه‌کلر نشان‌نمی‌دهد. ارزش اصلی آن در نشان‌دادن افـه‌های کمیك همواره متغیّر ، حالات انسانی درمجادله با تقدیر است . . . با این تفاوت‌که این‌بار ، رنه‌کلر ، ورق را برمی‌گرداند وبرتقدیر غالب می‌شود ، برای این‌که ، درپایان ، انسان است‌که به پیروزی نهایی دست پیدا می‌کند . »

وآنگاه هیچکس نبود

۱۹۴۵ ــ امریکا . محصول : «پاپیولر پیکچرز کورپوریشن» برای کمپانی فوکس‌قرن بیستم . تهیه‌کننده ، کارگـردان : رنه‌کلر . سناریو : دادلی نیکولز . براساس نوول « ده سیاهپوست کوچولو » ، نوشتهٔ آگاتاکریستی . فیلمبردار : لوسین‌آندریو . مونتور : هاروی منجر. لباس: رنه هوبر . رهبر ارکستر : چارلز پره‌وین . بازیگران : باری فیتزجرالد (قاضی کوئین‌کانن)، والترهیوستن(دکتر آرمسترانگ)، لوئیس هیوارد (فیلیپ لامبارد)، رولاندیانگ (به‌لور) ، جون دوپرز (ورا کلی‌تورن) ، آبری‌اسمیت (ژنرال مندریك)، جودیت‌اندرسن (امیلی‌برنت) ، میشا اوئر (پرنس‌استارلوف) ، کوئینی لئونارد (خانم راجرز) ، ریچارد هیون (راجرز) . زمان نمایش : ۹۷ دقیقه . درنوامبر ۱۹۴۵ درامریکا به‌نمایش‌گذاشته شد .

اندیشهٔ آزمایش استعداد خود در یك فیلم مرموز جنایی ، رنه‌کلر را وسوسه می‌کـرد و بالاخره تصمیم‌گرفت برای یك‌بارهم که شده از ابراز مخالفت برای‌کارکردن روی طرح پیشنهادی تازه‌ای‌که چه‌بسا ممکن‌بود یك‌پیشنهاد صرف تجاری باشد ، خودداری کرد . درواقع ، فیلم «وآنگاه ، هیچکس‌نبود» با موفقیت قابل ملاحظهٔ تجاری روبرو شد . هرچند که زیاده ازحدجلادارو‌پرداخت‌شده‌است،که‌کم‌ارزش‌ترین فیلم‌های **هالیوودی او بشمار** می‌رود . کیفیت اصلی و برجستهٔ آن ، نمایش دائماً سرگرم‌کنندهٔ یك طـرح داستانی پیچیدهٔ آگاتاکـریستی ، جنایی‌نویس معروف است که داستان ده‌نفر را بازگو می‌کند که همگی نسبت به‌یکدیگر غریبه هستند و اینك به یك جزیرهٔ دورافتاده برای حضور در جشنی دعوت شده‌اند بدون این‌که از اسم میهماندار خود ، اطلاعی داشته باشند . هریك از این ده‌نفر ، از جانب مهماندار غایب، به‌ارتکاب جرمی متّهم می‌شود که پاداش ندیده است ، و بتدریج که یکی پس‌از دیگری ، به‌نحو اسرارآمیز اما قابل پیش‌بینی ، مثل حوادثی‌که بـرای ده سیاهپوست در یك شعر ساده اتفاق می‌افتد ، به‌قتل می‌رسد ، بازماندگان به‌گونهٔ فزاینده‌ای، نسبت‌به‌یکدیگر بدگمان‌تر می‌شوند. بعضی افه‌های تزیینی وجود دارد که البته تمام آنها ، توجیه‌پذیر نیست . گهگاه یك گربهٔ خاکستری‌رنگ که بی‌تردید حیوان دست‌آموز شخصی است که خالق تمام این حوادث ترسناك است ، در لحظاتی شك و بدگمانـی بر ذهن شخصیت‌های داستان ، سایه می‌افکند ، ظاهر می‌شود وبه‌این‌ترتیب، یك‌نقش شوم وسمبولیك، ولی‌غالباً بی‌مورد برای گربه‌ها، بازی می‌کند . مجموعه‌ای ازشات‌های متعددکه از داخل‌سوراخ کلیدها فیلمبرداری شده و درآن واحد چندین شخصیت را نشان می‌دهد که هریك دیگری را تحت‌نظر دارد ، یك افهٔ بسیار جالب و زیبا از طنز رنه‌کلر ایجاد می‌کند .

ضمناً عبارت قافیهٔ«ده‌سیاهپوست‌کوچولو» به«ده‌سرخ‌پوست‌کوچولو » تغییر‌کرد‌که نشانه‌ای جزیی از طرز تلقّی متحول هالیوود نسبت به مسایل وتعصبات نژادی است .

« هُما »

هر روز پرواز بدون توقف به آتن دارد.

.... واین یکی دیگر از ۱۸ پرواز هفتگی « هُما » به اروپاست.

هر روز (بجز روزهای دو شنبه وچهارشنبه) یکی ازجت‌های بوئینگ هما با پرواز بدون توقف، تهران را به قصد آتن ترک میکند وهرهفته سه پرواز بدون توقف نیز ازآبادان بمقصد آتن انجام میشود ...

اگر برای کار یا تفریح به اروپا میروید،
با هما سریع‌تر به مقصد میرسید،

بیش از هر خط هوائی دیگر....
هما امکانات بیشتری بشما میدهد.

برای رزروجابا آژانس مسافرتی خود
یابا تلفن ۹۷۹۰۱۱ تماس بگیرید



نفرین

سناریست وکارگردان : **ناصر تقوائی**

فیلمبردار : **نعمت حقیقی**

موسیقی متن : **اسفندیار منفردزاده**

با شرکت :

بهروز وثوقی

جمشید مشایخی

فخری خوروش

محصول شرکت سینما تئاتر رکس





زنبورک

کمدی تاریخی

« زنبورک توپ کوچکی بود که قدیما میگذاشتن روی گرده شتر
و میرفتن جنگ »

نویسنده وکارگردان : فرخ غفاری

مدیرفیلمبرداری : هوشنگ بهارلو

موسیقی متن : فریدون ناصری

با شرکت : پرویز صیاد – پوری بنائی – نوذر آزادی –

و

عنایت بخشی وشهناز تهرانی

صادق بهرامی – جهانگیر فروهر – گودرزی – زرین پور – صحرارودی –
بهرامی – اسکندری – قوامی

محصول گروه آزاد فیلم وشرکت تلفیلم

جوزف لوزی (دنباله)

که هدفش وحرفش این بودکه وقایع مختلفی را که درگوشه وکنار جهان اتفاق میفتاد ازطریق یك فرمول تئاتری بطریق زنده به تماشاچی منتقل کند . من اکنون با نوعی احساس عمیق آکنده ازدلسوزی ورقت به‌این تجربه‌که وابستگی‌عمیقی با تجارب وآموخته‌های من در دوره روسیه من دارد نگاه میکنم . درآنزمان فکرنمیکردم اقامت من درروسیه و اعتقاد و باور و درگیریهای من درزمینه‌های سیاسی درطول‌چند سال‌آینده آنچنان دست وپاگیرم خواهند شد ومشکلاتی تا آن حد عظیم برسرراه من خواهندگذاشت . درآنزمان دوستی داشتم‌که مرتب مرا به خاطر گرفتاریهائی که با آنها دست بگریبان خواهم شد هشدارمیداد. این دوست چارلز لاتون بازیگر بزرگ انگلیسی بود ، اورا درمدت اقامتم درانگلیس پیش ازسفرم به روسیه شناخته بودم و با یکدیگر دوست شده بودیم . یکروز چندی قبل ازاینکه جنگ جهانی دوم شروع شود چارلز لاتون زنگ در خانه مرا درهالیوودکه بتازگی درآنجا مستقر شده بودم زد . او به‌آمریکا آمده بود تا درفیلم « پاداش عقب‌افتاده » بازی‌کند وضمناً قصد ماندگارشدن درآمریکا را داشت وازمن میخواست تا اورا با بزرگان آنزمان سینما وتئاتر درآمریکا آشناکنم. من هرکاری ازدستم برمیآمد برایش‌کردم . اما وقتی چارلز به تمام آن چیزها وکسانی‌که ازمن خـواسته بود رسید ترس و وحشت از من گریبانگیرش شد . چراکه من یك آدم دست‌چپی معروف و دوست یك آدم دست‌چپی بودن در محیطی بسته وشناخته شده مثل هالیوود زیاد مقرون به صرفه نبود . چارلز شدیداً میکوشید تا بهرترتیبی شده ارتباطش را با من قطع‌کند اما موفق نمیشد وبمن میگفت «هربارکه تو را می‌بینم تعادل روحی وذهنی‌ام را بهم میریزی» . باید بگویم‌که لاتون ترسوترین وپست‌ترین آدمی بودکه تا آنروز شناخته بودم . این را بدون هیچگونه احساس تنفری میگویم حتی وقتی این حرف را میزنم بی‌اختیار احساس نوعی ترحم ودلسوزی میکنم من خیلی اورا دوست داشتم ومطمئنم‌که او نیز احساس دوستی شدیدی بمن داشته است اما درد اینست‌که تمام زندگی ورفتار این مرد متأثر ومملو ازترس ووحشت بود .

– و با وجود این چارلز لاتون قبول‌کرد تا تحت رهبری شما در «گالیله» اثر «برشت» بازی‌کند ؟

– بله واین شاید تنهاعمل شجاعانه او بود چراکه او آنقدر هنرپیشه بزرگ وپرقدرتی بود ، آنقدر مرد تئاتر وصحنه نمایش بودکه نمیتوانست عاشق وشیفته شخصیتی‌که برشت خلق‌کرده بود نشود ، عظمت و جذبـه پرسوناژگالیله برشت بزرگتر وبرتر ازترس وجودی او بود اما بعدها دردوران‌سیاه – مکارتیسم – هنگامیکه درآمریکا همه بدنبال «شکار جادوگران» یعنی‌کمونیست‌ها ودست‌چپی‌ها بودند چارلز لاتون اعلام کردکه من و برشت او را از نقطه نظر سیاسی «گول» زده بودیم وضمناً اجازه داد تا بیوگرافی اوراکه درآن به من وبه برشت فحش وبدبیراه‌گفته بود چاپ‌کنند. اما امروز من از اوکینه‌ای بدل ندارم برعکس‌باید بگویم‌که میتوانم انگیزه‌اورا درانجام اینکار درك کنم . گاهـی اوقات آدم درچنان شرایطی‌گیر میکندکه این شرایط برتمام اعمال ورفتار وی تأثیر تحس خودرا میگذارنـد . بهرحال لاتون هم دردسرها ونقاط ضعف خودش را داشت . این مسئله‌که بخاطر ترس ازجنگ ازانگلیس فرارکرده بود همیشه بصورت عقده‌ای در زندگیش بچشم میخورد و از این مسئله در زندگی‌اش نیز برعلیه او استفاده میکردند . او هیچگاه یك انگلیسی خوب و با وجدان نبوده ولذا نمیتوانست یك‌آمریکائی خوب‌باشد . لاتون همیشه احساس میکرد امنیت وآرامش زندگی او مورد حمله وخطر قرارگرفته است . او مرا لو داد تا ازخودش دفاع‌کند ، تا ازخودش حمایت کند ، بلاشك دردناك‌ترین چهره مکارتیسم همین مسئله بود بدین معنی‌که باعث بیداری پست‌ترین انگیزه‌های دفاع شخصی درمردم گردید وباعث شد تا دوست‌ها ، زن وشوهرها وخلاصه همگی برعلیه یکدیگر بشورند . مکارتیسم یك چرك وگندیدگی واقعی بود .

– تأثیر شدید و آنی مکارتیسم بـرروی زندگی وفعالیت هنری شما چگونه بود ؟

– خوب بهرحال باعث شدکه ناگهان ازکار بیکارم کردند . بیکار بمعنای واقعی‌کلمه یعنی بیکار . بیکار ! تمام قراردادهای‌کاری مرا پاره کردند . درگرد من وتمام مردان هنر وفرهنگ که محکوم به فعالیت ضدآمریکائی شده بودند خلاء کشنده‌ای بوجود آمد واین فاجعه محدود به محیط تئاتر نبود بلکه محیط سینما ، رادیو وتلویزیون را نیز بخود آغشته‌کرد . وقتی دیدم کاملاً دستم ازهمه جا کوتاه شده و تمام درها برویم بسته است تصمیم گرفتم ازآمریکا دورشوم. به‌ایتالیا رفتم ودرآنجا یك فیلم ساختم وبعد به لندن سفرکردم .

دراینجا برای تنازع بقا هرکار آبرومندی را پیشنهادکردند انجام دادم . ازساختن فیلمهای مستند تا فیلمهای تبلیغاتی تلویزیونی ، نوشتن سناریو وکارگردانی سینما با اسم قلابی چون اگر اسم خودم را روی فیلمهایم میگذاشتم باعث میشد تاآن فیلم بازار آمریکا را ازدست بدهد . اگر احیاناً روزی به فیلمهائی‌که اسم‌کارگردان آنها «جوزف والتون» بود برخوردید بدانید ایشان ، من هستم . بهرحال سالها قاچاقی زندگی کردم وبعدها باگذشت زمان درپایان سالهای‌پنجاه هنگامی‌که عفونت مکارتیسم رو به پایان میرفت دوباره با اسم واقعی خودم فیلمسازی را شروع کردم و فیلمهای زیادی ساختم مثل : « جنگل منجمد » ، « ملعون » ، « ملاقات تصادفی » و « ایوا » اما موفقیت واقعی با فیلم «پیشخدمت» بمن روی آوردکه سناریو آنرا من و هارولد پینتر ازروی‌کتابی اثر «رابین موآم» یعنی نوه «سامرست موآم» تهیه‌کرده بودیم . «پیشخدمت» دربازار آمریکا نیز موفقیت فوق‌العاده‌ای بدست آورد ومسخره است‌که جایزه منتقدین‌آمریکائی بخاطر بهترین‌کارگردان خارجی آن سال بمن تعلق‌گرفت .

بعدازآن‌بودکه«مودستی‌بلیز»، «تصادف»، «تشریفات پنهانی» ، «قتل تروتسکی» ، «قاصد عشق» و «خانه عروسك» را ساختم . امروزدیگر کارکردن برای من مسئله‌ای نیست اما اغلب با نوعی احساس غم ازخودم میپرسم‌که آیا این موفقیت‌ها همه ارزشها را یکسان ومساوی نکرده است ، بدوخوب را ، چپ وراست را ؟ چون معتقدم‌که موفقیت عجیب‌ترین چیزها را دریك سطح قرار میدهد . ازخودم میپرسم درآنزمانهای ازدست رفته و دور آیا من انسان بهتری نبودم ، هنگامیکه برای تنازع بقاء مجبور به جنگیدن بودم ، هنگامیکه آقای چارلز لاتون ازاینکه با من درجائی‌دیده شود ازترس‌غالب‌تهی میکرد !؟.

مترجم : شك

ازمجله « لەاوروپەئو » شماره ۱۴۳۰

حقیقت



حقیقت این است که
قیمت اجناس در سراسر جهان، طی ۲۷ سال گذشته تا چند برابر ترقی کرده و فقط بلیط اعانه ملی در ایران است که بهمان قیمت ۲۷ سال پیش، یعنی ۲۰ ریال، بشما عرضه میشود.

حقیقت این است که
هر هفته بیش از صدهزار نفر از خریداران بلیط، برنده جوایز نقدی میشوند و گروهی از آنها، با بردن جوایز بزرگ از مبلغ قابل ملاحظه‌ای که درزندگی آنها تاثیرمطلوب بجامیگذارد، بهره‌مند میشوند.

حقیقت این است که
جوایز کوچك، بوسیله بلیط فروش‌ها بلادرنگ پرداخت میشود و جوایز بزرگ نیز بمحض مراجعه برنده به‌بنگاه اعانه ملی،بدون هیچگونه اتلاف وقت پرداخت میگردد.

حقیقت این است که
عوایدبلیط‌های اعانه ملی، صرف انسانی ترین خدمات خیروعام‌المنفعه میگردد و شما، با خرید بلیط، علاوه‌برشانس بردن جوایز، در این خدمات بزرگ، سهیم میشوید.

حقیقت این است که
۱۵۰ هزار تومان، بیشترین مبلغی است که آبان ماه امسال، همراه‌با یك مرسدس بنز یکجابه‌برنده خوشبخت داده میشود.

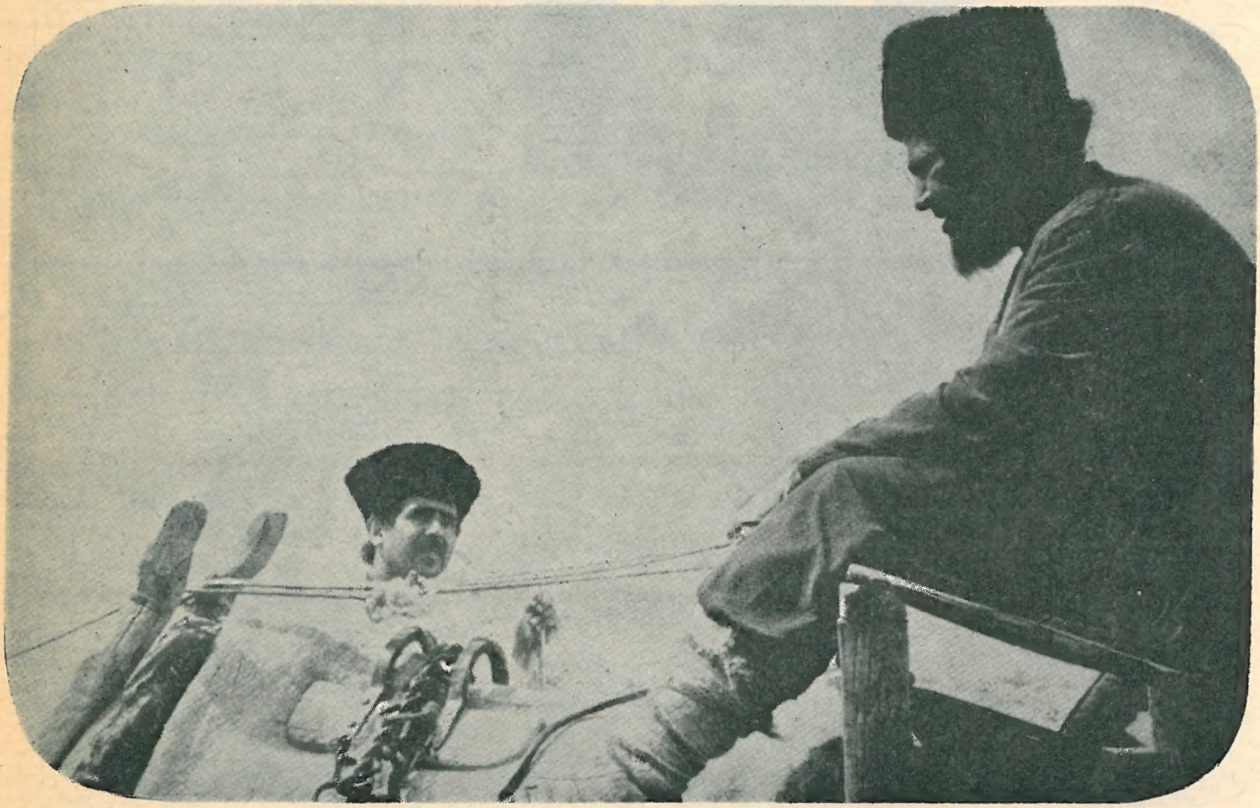
... و حقیقت این است که
شما برای اینکه خود را در مسیر شانس بردن مرسدس بنزهمراه با ۱۵۰ هزار تومان اسکناس جایزه بلیطهای مخصوص آبان ماه امسال قرار دهید، کافی است یك یا چند بلیط داشته باشید.

جایزهٔ آبان ماه امسال

مرسدس بنز باضافه ۱۵۰ هزار تومان اسکناس


محصول گروه آزاد فیلم وشرکت عبض
مظفر
با شرکت : پرویز صیاد - مری آپیك -
- نوذر آزادی - پروین دولتشاهی
محمد گودرزی - علی زاهدی
وجهانگیر فروهر
کارگردان مسعود ظلی
ساریست حسن تهرانی
فیلمبردار امین برومند





صدای صحرا

سناریست وکارگردان : **نادر ابراهیمی**

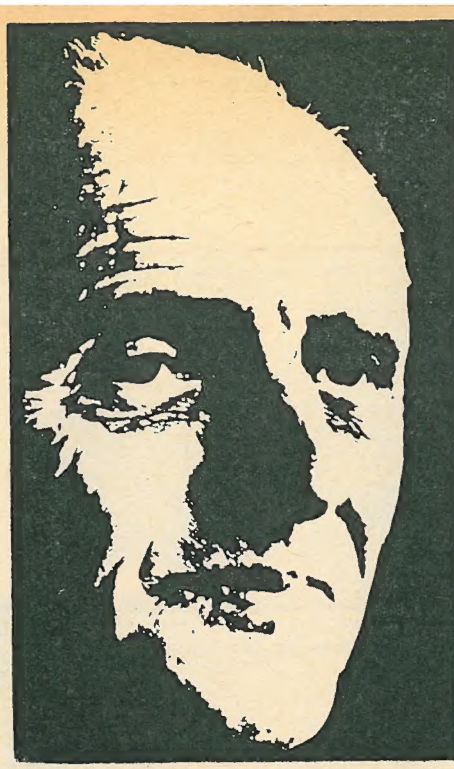
فیلمبردار : **نصرت‌الله کنی**

موسیقی متن : دولت‌آبادی – بهمن ریاحی – نادر ابراهیمی

با شرکت : منوچهر احمدی – منوچهر فرید – جمشید مشایخی – جمشید گرگین – مریم زندی – ژاله ونگار

محصول : سینما تئاتر رکس

حرفها و خبرها



مرور بر آثار «رنه‌کلر»

برنامه مرور برآثار «رنه‌کلر» ازبعدازظهر روز ششم آذرماه تا پایان روز ۱۵ آذرماه در سینما «شهرقصه» برگزار خواهد شد و شامل فیلم‌های زیر است :

پاریس خفته (محصول سال ۱۹۲۳) **آنتراکت** (فیلم‌کوتاه ــ محصول سال ۱۹۲۴) **زیر بامهای پاریس** (محصول سال ۱۹۳۰) **میلیون** (محصول سال ۱۹۳۱) **آزادی برای ماست** (محصول سال ۱۹۳۱) **چهارده ژوئیه** (محصول سال ۱۹۳۲) **سکوت طلاست** (محصول سال۱۹۴۷) **زیبائی شیطان** (محصول سال۱۹۴۹) **گلهای شب** (درتهران : رؤیای شیرین – محصول سال ۱۹۵۲) **مانورهای بزرگ** (محصول سال ۱۹۵۵) **دروازه پاریس** (محصول سال ۱۹۵۷) .

مرور بر آثار «فرانك کاپرا»

برنامه مرور برآثار « فرانك کاپرا » از بعدازظهر روز ششم آذرماه تا پایان روز ۱۵ آذر درسینما ونك برگزار خواهد شد وفیلمهائی که طی این برنامه به نمایش درخواهد آمد، از اینقرارست :

جنون آمریکائی (محصول سال ۱۹۳۲) **خانم یکروزه** (محصول سال۱۹۳۳) **آقای دیدز به شهر میرود** (محصول سال ۱۹۳۴) **یکشب اتفاق افتاد** (محصول سال ۱۹۳۴) **افق گمشده** (محصول سال ۱۹۳۷) **نمیتوانی با خودت ببری** (محصول سال ۱۹۳۸) **آقای اسمیت به واشنگتن میرود** (محصول سال ۱۹۳۹) **جان دی را ملاقات کن** (محصول سال ۱۹۴۱) **آرسنیك و تور کهنه** (محصول سال ۱۹۴۵) **زندگی جالبی است** (محصول سال ۱۹۴۷) .

«فرانك کاپرا» درضمن خود عضو ژوری دومین جشنواره جهانی فیلم تهران نیز هست.

پنجمین جشنواره سینمای آزاد

پنجمین جشنواره سینمای آزاد از پانزدهم الی نوزدهم مهرماه در انجمن فیلم دانشگاه آریامهر برگزارشد . داوران این دوره جشنواره (آربی اوانسیان ــ حسین رجائیان ــ خسرو سینائی‌ــ هوشنگ‌طاهری‌ــ داریوش‌مهرجوئی‌ــ خسرو هریتاش) ۲۶ فیلم منتخب از بین ۸۰ اثر عرضه‌شده به‌پنجمین‌جشنواره، را دیده وبرندگان این دوره از جشنواره را چنین اعلام‌کردند :

جایزه زرین به‌فیلم: **آنسوی‌آتش** (کیانوش عیاری) ــ بخاطر نگرش دقیق به‌روابط انسانی در شرایط خاص و پرداخت حساس سینمائی‌اش.

جایزه سیمین به فیلم : **نهنگ** (حسن بنی‌هاشمی) بخاطر هماهنگی در بیانی شاعرانه و سینمائی‌اش .

جایزه برنز مشترکاً به‌دوفیلم : **خانه ابری** (ابراهیم حقیقی) **در فلق** (زاون قوکاسیان) **بخاطر جستجو در امکانات بیانی سینما درهردو این فیلم‌ها .**

دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری را به فیلمهای **«نهنگ»** و **« برکه خشک »** ساخته‌ی «حسن بنی‌هاشمی» .

دیپلم افتخار پنجمین جشنواره از دقیقه ۲۱ تا دقیقه ۲۶ فیلم **« قرمزی روی دیوار »** ساخته «فرهاد پوراعظم» .

تقدیرنامه به فیلم : **بادبادك** « مهران وزیری» .

داوران پنجمین جشنواره سینمای آزاد ، هم‌چنین این فیلم‌ها را درخور توجه یادکرد :

کمپوزیسیون (ابراهیم فرجی) **زمستان در پیش است** (ناصر غلامرضائی) **مهرداد مرغ آبی آرمان** (آرمان امید) **انتهای خط** (حمید قزلباش) .

دراین جشنواره ، تماشاگران سینمای‌آزاد دیپلم خود را به **« حسن بنی‌هاشمی »** برای فیلم **«نهنگ»** و**«هرمز ناظم‌زاده»** برای فیلم «افسانه کبوترهای پاقرمز» اهدا کردند .

دیپلم افتخار انجمن فیلم دانشگاه آریامهر و جایزه نقدی معادل ده‌هزار ریال نیز به **«حسن بنی‌هاشمی»** بخاطر فیلم «نهنگ» اهدا شد .



محمد پورستار درخانه ابری ساخته ابراهیم حقیقی

توجه

طی روزهای برگزاری دومین جشنواره جهانی فیلم تهران بیش‌از دوازده شماره بولتن روزانه - از روز چهارم آذر - منتشر خواهد شدکه خوانندگان مجله سینما ۵۴ میتوانند این‌بولتن‌هارا درسینماهای‌نمایش‌دهنده فیلمهای جشنواره (شهرفرنگ - دیاموند - شهرقصه - ونك - سینه‌موند وتالار رودکی) تهیه نمایند. بهمین مناسبت شماره ماهانه مجله سینما ۵۴ درآذرماه منتشر نخواهد شد وشماره پنجم در دی‌ماه منتشر میگردد.

انتصاب

هوشنگ شفتی دوست و همکار ما که از کارگردانهای با سابقه اداره‌کل امور سینمائی کشور است وتاکنون فیلمهایش جوایز متعددی ازجشنواره‌های جهانی بدست آورده، بریاست اداره تولیـد فیلم برگزیده شده است. برای هوشنگ شفتی درپست جدیدش امید موفقیت داریم.

هشتمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان

امسال متجاوز از ۱۵۰ فیلم بلند وکوتاه، عروسکی، نقاشی‌متحرك، ترکیبی‌نقاشی‌وعروسکی وزنده برای شرکت درجشنواره از نقاط مختلف جهان ارسال شد. کمیته انتخاب حدود ۵۰ فیلم یعنی ⅓ از فیلم‌های رسیده را برای نمایش در جشنواره و قضاوت توسط هیئت داوری جهانی و گروههای مختلف داوری داخلی پذیرفت. هیئت داوران جهانی امسال‌شامل«مانوئل‌اوترو» (که پارسال دوفیلم برجسته «ضدپا» و «آرس علیه اطلس» را از او دیدیم) ازفرانسه، ژوزت دباکر استاد مدرس فیلم ازبلژیك، ورا پلیبووا - سیمکوا سازنده سفید برفی فیلم بلند وبرجسته هفتمین جشنواره ازچکسلواکی، یانوش ناسفتر کارگردان برجسته لهستانی وسازنده فیلم هابیل برادرتو، وپرویز کیمیاوی که‌ازتحصیل کرده‌های مدرسه سینمایی ایدك فرانسه است سازنده چند فیلم‌کوتاه وبرجسته وفیلم بلند مغولها ازایران.

برنامه رتروسپکتیو (مرور درآثار) امسال اختصاص‌داده شده‌است به‌آثار دوفیلمساز برجسته مانوئل اوترو و یی‌ری ترینکا.

امسال محل برگزاری جشنواره سینمای پلازا بودکه ازچندی قبل برای نمایش فیلمهای خریداری شده کانون پرورش فکری کودکان دراختیار گرفته شده‌است.

مطابق معمول امسال نیز رقابت فشرده‌ای بین سینمای عرضه شده کشورهای چکسلواکی، لهستان، ایران، رومانی، مجارستان، کانادا وبدنبال آنها آمریکا ودیگر کشورها وجود داشت

چشم‌انداز سینمای افریقا

دربرنامه «چشم‌انداز سینمای افریقا» که ازصبح ششم آذرماه تا پایان ۱۵ آذر درسینما سینه موند برگزارخواهد شد، هفت‌کشورپیشرفته درزمینه سینمای این‌قاره شرکت‌دارند، کشورهای شرکت‌کننده اینها هستند:

الجزیره، آنگولا، حبشه، ماداگاسکار، تونس، سنگال و مصر، داهومی، گابون - کامرون.

درششمین جشن فرهنگ وهنر

ششمین جشن فرهنگ وهنر ازچهارم تـا هیجدهم آبان‌ماه برگزارگردید. تم اصلی این جشن «فرهنگ وخانواده» است ودراین زمینه کنگره بزرگی بمدت سه روز تشکیل شد. سایر برنامه‌های ششمین جشن فرهنگ و هنر شامل نمایش فیلم - تآتـر - شعرخوانی - نمایشگاه وسخنرانی بود. فیلمهائی‌که دراین جشن بنمایش درآمدند، عبارتنداز:

۱ - برپا خاسته - رنگی - بیست دقیقه - کارگردان: حسن محمدزاده.

۲ - آفتاب برهمه می‌تابد - رنگی - ده دقیقه - کارگردان: حسن محمدزاده.

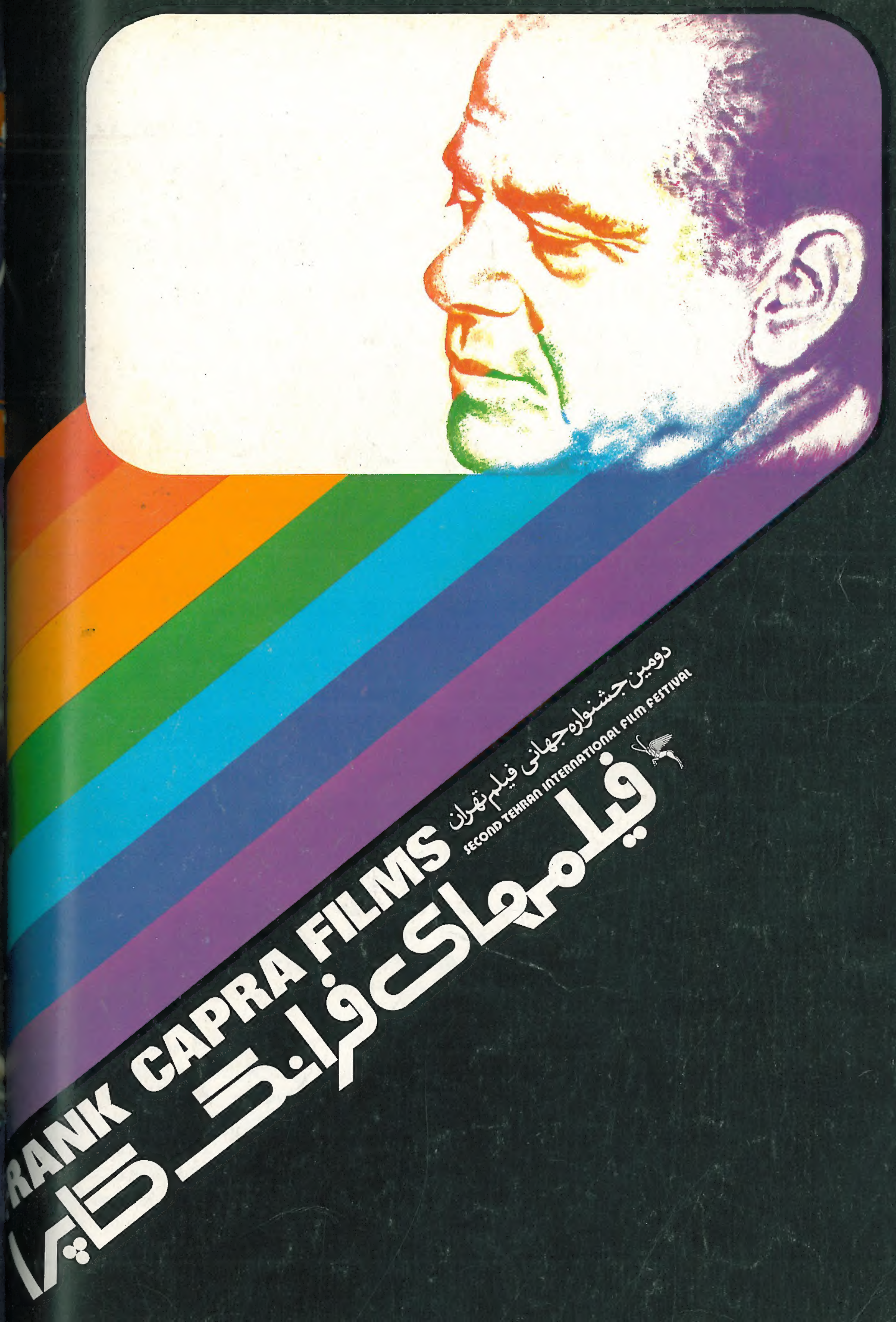
۳ - پوشاك زنان ایران - رنگی - بیست دقیقه - کارگردان: عبدالعظیم فخامی.

٤ - ابوریحان بیرونی - رنگی - بیست دقیقه - کارگردان: محمدرضا اصلانی.

٥ - مسئله - رنگی - دوازده دقیقه - کارگردان: بهرام ری‌پور.

٦ - پیدایش آتش - رنگی - پنج دقیقه - نصرت‌الله کریمی.

۷ - خروس بی‌محل - رنگی - دوازده دقیقه - نصرت‌الله کریمی.


دومین جشنواره جهانی فیلم تهران
SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
فیلمهای فرانک کاپرا
RANK CAPRA FILMS